كتب الأدب والنقد

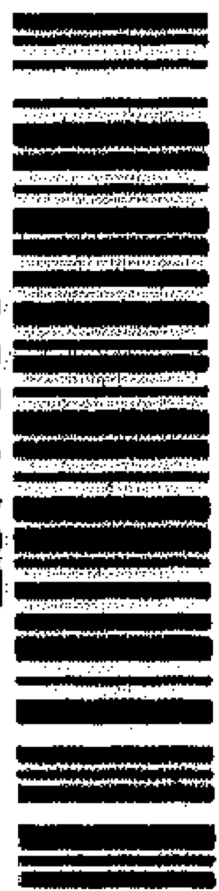
من قضايا التراث العربي

دراسة نصية نقدية تحليلية مقارنة

النقد والناقد

دكتور
فتحي أحمد عامر
أستاذ ورئيس قسم اللغة العربية وآدابها
كلية الآداب - جامعة الزقازيق





الناشر منشأة المعارف بالاسكندرية
جلال حزي وشركاه

كتب الأدب والنقد

من قضايا التراث العربي

دراسة نصية نقدية تحليلية مقارنة

النقد والناقد

دكتور
فتحي أحمد عامر

الناشر منشأة المعارف بالإسكندرية
جلال حزي وشركاه

الإهــــداء

إلى الذين يتحّرقون شوقا إلى الفضيلة
ويحترقون من أجلها .
فى عالم ثمل بالمادة
غريق فى الشهوات
أهدى هذا الكتاب

فتحى احمد عــامر

بســم الله الرحمــن الرحــيم

المقدمة :

نصوص الأدب العربي ونقده فى القديم معين لا ينضب ، فهو تراث أمة عريقة من أمم هذا العالم ، شاركت بنصيب وافر فى حضاراته المختلفه ، وثقافاته المتعددة ، وظل هذا التراث مصدر استيحاء فكرى وعقلى وعاطفى للباحثين على اختلاف شاكلتهم ، وتعدد مذاهبهم .

ولايزال هذا التراث حافلا بالعطاء والثراء ، حيث يختزن فى أعماقه ذخائر حية ، ونفائس نابضه ، من إبداع العقل البشرى ، فى فترة طويلة من عمر الزمان .

ولقد كتبت فيه كتابات رائعه للعلماء العرب ، وغير العرب ، أثارت الفكر الإنسانى ، وأيقظت حاسّة الإدراك ، والنشاط الذهنى والوجدانى ، فكانت ردود فعل واسعه فى مجال المعرفة ، وكانت إضافات عظيمة ، جديرة بالتنويه والتقدير .

وسوف يجد القارىء فى هوامش هذا الكتاب آثارا متجددة ، عكف عليها علماء أفاضل ، يجلّون بها قيمة التراث العربى . ويقارنونه بتراث الأمم المختلفة فى ماضيها وحاضرها ، مما يعدّ جهدا كبيرا ، وعملا خالدا ، يضاف بحق إلى النشاط العلمىّ الإنسانى .

ولم أذكر أسماء هؤلاء الذين أفادونى . وأفادوا أمتهم ، وتاريخهم وأدبهم ، وأثروا العقل الباحث ، وأيقظوا فيه حاسّة البحث — فى هذه المقدمة — نظرا لكثرتهم ، وتعدد أوجه الامتياز فى بحوثهم ، واكتفيت بالتنويه بهم فى هوامش الصفحات حينا ، وفى سطورها حينا آخر .

أما منهجى فى كتابى هذا فقد اتخذ النص النقدى دليلا وهاديا ، يستفتيه ويستنطقه ، ويسجّل ما يفتى به فى أمانة ودقة ، ثم يوازن بين أفكار نص ونص ، ثم يوسع شقة الموازنة ، لينطلق إلى مجال النقد الحديث ، ويرصد الصلات الفنية والتاريخية والعقلية فى مسيرة النصوص النقدية عند العرب ، ثم يقف وقفات مقارنة بين الفكر النقدى العربى ، والفكر النقدى الأجنبى ، كلما حدث المناسبات لذلك

ونظرا لاتساع أطراف الموضوع الذى يخرج عن طوق باحث ، بل باحثين فقد رأيت أن تجىء هذه الدراسة فى جزءين . أولهما وهو هذا الكتاب يختص بموضوع « النقد والنقد » وثانيهما يختص بموضوع « الشعر والشاعر »

وبطبيعة الحال لم أقف فى كل موضوع أمام جميع ماكتب عنه فى التراث العربى ، فذلك صعب التحقيق ، وأنما اكتفيت بالمعالم البارزة الوضيئة التى أثارت ، ولا تزال تثير وجهات نظر الباحثين والدارسين على امتداد عصور متتابعة ، بدأت بالقرن الثالث الهجرى ، حتى عصر حازم القرطاجنّى .

وغايتى فى هذا العمل هو أن أكشف عن ملامح الاستمرارية فى الفكر النقدى لهذه النصوص ، وعن مدى صلتها بالتيارات والمذاهب النقدية المعاصرة . هذه هى الزاويه التى عكفت فترة غير قصيرة من الزمان فى أركانها ، أنقب ، وأقرأ ، وأحلّل ، وأوازن ، وأسترشد بآراء وأفكار من سبقونى من حلّة الباحثين والعلماء ، وحسبى أننى اجتهدت ، وقلت : كلمة لوجه العلم ، فإن أصابت موضعا من الحقيقه ، فالحمد لله الذى هدانا لهذا ، وما كنا لنهتدى لولا أن هدانا الله ، وإلا فقد بذلت غاية الجهد ، وما توفيقى إلا بالله .

ولقد جاءت هذه الدراسة فى ستة فصول :

١ ـــ النقد والناقد بين ابن سلّام الجمحّى والآمدى :
٢ ـــ منهج القاضى الجرجانى النقدى فى الوساطة منهج فنى نفسىّ إنسانى .
٣ ـــ عيار الشعر لابن طباطبا .
٤ ـــ المنهج العقلى فى النقد لقدامة بن جعفر
٥ ـــ المنهج النقدى التحليلى لعبد القاهر الجرجانى
٦ ـــ شمولية النقد عند حازم القرطاجنى .

مُنىً إن تكن حقاتكنْ أحسن المنى
وإلّا فقد عشنا بها زمنا رغدا

والله وحده هو الهادى إلى سواء السبيل ،

فتحى احمد عامر

٨ ـــ من جمادى الآخرة : ١٤٠٥ هـ
٢٨ من فبراير : ١٩٨٥ م

تمهيد :

لقد شغلت قضايا التراث العربى — ولاتزال — حيزا كبيرا من الفكر العربى ، بل والانسانى ، باعتبار أنها نبضات حية من تاريخ مجموعة من الشعوب ، كان لها مكان الريادة والسيادة فى فترة طويلة من الزمان ، واستطاعت أن تحقق ألوانا من التأثير الاجتماعى والسياسى والثقافى والدينى على غيرها من الأفراد والجماعات والدول التى ابنهرت بفكرها ، وفلسفتها ، وأدبها ، وتاريخها .

وكان نتاج العقل العربى فى جميع نواحيه واتجاهاته مثيرا لانتباه العالم فى عصور الازدهار العربى ، وتفتق العبقرية العربية عن ألوان متعددة من نشاط الفكر والأدب .

وكما شغلت ثقافة اليونان ، وفكر اليونان ، فى فترة من التاريخ سائر المشتغلين بالفكر الإنسانى ، والتراث الإنسانى ، فقد شغل العرب بفكرهم وثقافتهم وأدبهم كثيرا من الأمم والأجناس زمانا طويلا .

ومعنى ذلك أن الصلة قديمة بين أمم الأرض ، مهما كانت وسائل المواصلات بدائية بسيطة ، لاتنهب وجه الثرى ، ولا تنطلق من مكان إلى مكان فى سرعة مذهلة ، يتميز بها هذا العصر .

والإنسان هو الإنسان فى الشرق أو فى الغرب ، مشاعره واحدة ، ونوازعه مشتركة ، وغرائزه هى تلك الغرائز التى يولد بها كل البشر ، وعقله يتفق ، ويختلف فى كثير من مسائل الفكر وقضاياه .

فليست هناك قضية أدبية ، أو مسألة فكرية ، تعزى إلى الشرق وحده ، أو إلى الغرب وحده ، وإنما يستطيع الإنسان الشرقى ، أو الإنسان الغربى ، أن يعى ما يعرض لعقله ووجدانه من قضايا ومسائل ، مادامت ظروفه الحياتية التى يحياها مساعدة له على تفهّم تلك القضايا والمسائل .

ولا شك أن الزمان والمكان والبيئة والاستقرار والتربية وغيرها أمور أو ظروف تشكل فروقا قد تكون جوهرية حينا وعرضية حينا بين إنتاج عقلى ، وانتاج عقلى آخر ، وحصاد عاطفى ، وحصاد عاطفى آخر .

من هنا كان هذا الأثر الكبير لكتاب « فن الشعر » لأرسطو ، وكان هذا الأثر الرائع المبدع لمسرحيات « وليم شكسبير » وكان هذا الأثر المتجدد لفكر «ابن» خصى

اللغوى ، ولنظرية عبد القاهر الجرجانى فى النظم ، هذا الأثر الذى لم يحتجز خلف أسوار من القومية أو الاقليمية ، لأن احتجازه ليس فى قدرة إنسان ، والإنسان عاجز عن احتواء الظواهر الإنسانية وتقييدها ، إنها تسرى مع الرياح ، وتنطلق مع الهواء ، فتطرق كل القلوب بلا استثناء ، فمن شاء أن يأخذ من زادها أخذ ، ومن شاء أن يقتبس من هديها اقتبس ، ومن شاء أن يتمثلها فى ضميره وإحساسه كانت له هداية ونورا .

لقد وعى الإنسان القديم قيمة الفكر الإنسانى ، ووجد أن حياته ، وتجدّده فيه ، فكان يتفنن فى تخليده وإبقائه ، ليكون مَعْلَماً على حياة وحضارة .

اقرأ معى ما يقوله الجاحظ إمام العربية : « وكانوا يجعلون الكتاب حفرا فى الصخور ، ونقشا فى الحجارة ، وحلقة مركبة فى البنيان ، فربما كان الكتاب هو الناتىء ، وربما كان الكتاب هو الحفر إذا كان تاريخا لأمر جسيم ، أو عهدا لأمر عظيم ، أو موعظة يرتجى نفعها ، أو إحياء شرف يريدون تخليد ذكره ، كما كتبوا على قبة غمدان ، وعلى باب القيروان ، وعلى باب سمرقند ، وعلى عمود مأرب ... يعمدون إلى الأماكن المشهورة ، والمواضع المذكورة ، فيضعون الخط فى أبعد المواضع من الدثور ، وأمنعها من الدروس ، وأجدر أن يراها من مرّ بها ، ولا تنسى على وجه الدهر »(١)

ولماذا ذلك كله ؟ لماذا الحرص على أن تكون الآثار مسجّلة باقية ؟ وعلى أن يكون حصاد العقل البشرى حيّا تتدارسه الأجيال ، وتتناوله الأزمنة ؟

ثم اقرأ معى ما يقوله الجاحظ فى عبارة ثانية ، لنرى معا قيمة عطاء الفكر وأثره فى تجدد الإنسان فى كل مكان وزمان :

« وفضيلة الشعر مقصورة على العرب ، وعلى من تكلّم بلسان العرب ، والشعر لايستطاع أن يترجم ، ولايجوز عليه النقل ، ومتى حوّل تقطع نظمه ، وبطل وزنه ، وذهب حسنه ، وسقط موضع التعجب منه ، وصار كالكلام المنثور ، والكلام المنثور المبتدأ على ذلك أحسن وأوقع من المنثور الذى حَول عن موزون الشعر » .

وجميع الأمم يحتاجون إلى الحكم فى الدين ، والحكم فى الصناعات ، وإلى كل ما أقام لهم المعاش ، وبوّب لهم أبواب الفطن ، وعرفهم وجوه المرافق ، حديثهم

---

(١) الحيوان : تحقيق وتقديم فوزى عطوى : دمشق وبيروت · جـ ١ : ٥١ :

كقديمهم ، وأسودهم كأحمرهم ، وبعيدهم كقريبهم ، والحاجة إلى ذلك شاملة لهم ، وقد نقلت كتب الهند ، وترجمت حكم اليونان ، وحولت آداب الفرس ، فبعضها ازداد حسنا ، وبعضها ما انتقص شيئا ، ولو حولت حكمة العرب لبطل ذلك المعجز الذى هو الوزن ، مع أنهم لو حوّلوها لم يجدوا فى معانيها شيئا لم تذكره العجم فى كتبهم التى وضعت لمعاشهم وفطنهم وحكمهم . وقد نقلت هذه الكتب من أمة إلى أمة ، ومن قرن إلى قرن ، ومن لسان إلى لسان ، حتى انتهت إلينا ، وكنا آخر من ورثها فيها »(١)

إن الجاحظ يقصر فضيلة الشعر على العرب فى زمانه فقط ، لأنّ الوزن كان خصيصةً ينفرد بها الشعر العربى ، ومن هنا سُمى الوزن معجزا ، فكأن الشعر هو الذّى يرتبط بالوزن فى ذهن الجاحظ ، وإلّا لايعد شعرا ، ومن هذا المنطلق لايحسب الجاحظ حسابا لشعر اليونان مثلا ، هذه النظرة الضيقة لهذا العالم المفكر تقابلها نظرة واسعة ، وسعت عصر الجاحظ ، وعصورا بعده حتى اليوم ، هى أن الشعر لايستطاع أن يترجم ، ولا يجوز عليه النقل ، ومتى حُول تقطع نظمه ، وبطل وزنه ، وذهب حسنه ، وسقط موضع التعجب منه ، وصار كالكلام المنثور ، بل وأصبح الكلام المنثور المبتدأ به أحسن وأوقع من المنثور الذى حُول عن موزون الشعر .

ألا توافقنى على أن هذه القضية ، قضية ترجمة الشعر ، لاتزال قضية معاصرة فى كل الآداب الإنسانية ، وأن ترجمة الشعر تفقده كثيرا من إحساسه ونبضه وتصويره وخياله وموسيقاه ؟ إذ ترتبط كل هذه الخصائص الفنية بتجربة الشاعر وانفعاله وصدق أدائه ، مهما يكن من أمر المترجم حول قدراته وتمكنه من زمام اللغة المنقول منها واللغة المنقول إليها .

وإذا كان الجاحظ قد عبّر عن عصر واحد فى قضية ، فقد عبّر عن جميع العصور فى قضية ثانية ، فنقل الكتب والحكم وكل ماهو نثر إنما يتم نقله ويصح ، لأنه عبارة عن نقل الفكر أو الحكم ، أما الشعر فهو تجارب وإحساسات وانفعالات يصورها خيال الشاعر ، وليس فكرا خالصا ، فكيف يترجم الشعر إذن ؟

إن ترجمة الشعر تفقده كثيرا من خصائصه وسماته الفنية ، قد تترجم الفكرة ، ولكن كيف يترجم نبض الإحساس ، وصدق الأداء ، ودرجة الانفعال ، وعبارة مجملة ، قد يترجم الشعر ، ولكن هل تترجم روح الشعر ؟؟

---

(١) المرجع السابق : ٥٤ ــ ٥٥

هذا مفكر واحد من مفكرى العربية يجىء تفكيره محدودا حينا ، ولا محدودا حينا آخر ، يفكر بلغة الحاضر حينا ، وبلغة المستقبل حينا آخر ، لأنه فكر بشرى ، يعرض له التفوق والقصور ، الصواب والخطأ .

وما يصدق على الجاحظ فى العربية ، يصدق على فولتير فى الفرنسية ، وعلى « شكسبير » فى الانجليزية ، وعلى «جيته » فى الألمانية ، قد يكون كل واحد من هؤلاء صدى قويا لأمته ، وصدى قويا لعالمه وإنسانيته .

« فشكسبير » مفخرة قومية عند الانجليز ، ولكنه ألف من الروايات عن الرومان والطليان فى القرون الأولى ، والقرون الوسطى أكثر من تأليفه فى تاريخ قومه .

« وهاردى » كتب عن أنباء إقليمه فى رواياته ، ولكنك إذا قرأت شعره وجدت فيه مايهم المصرى والهندى والیونانی کما یهم الانجلیزی ، وقس على ذلك شعراءنا الأقدمين ، وجلة الشعراء المحدثين »[1]

« إن أدب أية أمة له سماته الإبداعية الخاصة التى لا تفقد أهميتها أبدا فى نظر الأجيال المتعاقبة ، والتى تعيها الأمم الأخرى إلى حد بعيد أو قريب »[2]

وعن طريق السمات الإبداعية المشتركة فى الآداب الإنسانية ، تلتقى تلك الآداب ، وتتمازج .

ومهما يكن من أمر اختلاف اللغات التى هى مادة الآداب ، « فعلى المرء أن يتحقق من أن اللغة ليست مجرد مادة جامدة كالحجر ، وإنما هى ذاتها من إبداع الإنسان ، ولذلك فهى مشحونة بالتراث الثقافى لكل مجموعة لغوية »[3]

وسوف تبقى — ما بقيت الحياة — هذه النظرات التى تتعدد ، وتتباين ، حول أهداف الأدب وغاياته ، فالناس يختلفون حول هذه الغايات ، بل ويقتتلون ، كما يقول الدكتور محمد مندور ، فمنهم من يذهب إلى أن الأدب كغيره من الفنون نوع من الترف الذى لم يعد له مجال فى الحياة التى تقوم على الانتاج والعلم ، ومنهم من يذهب إلى أن الأدب ضرورة من ضرورات الحياة ، وأنه يتبع فى حياة الناس حاجات

---

(١) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى . الأستاذ العقاد : ١٩٤

(٢) حاضر النقد الأدبى : ترجمة دكتور محمود الربيعى . دار المعارف . مقالة « داماسو ألونسو » : ص ١٥٠

(٣) نظرية الأدب : رينيه ويليك وأوستن وارين : ترجمة محيى الدين صبحى المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بدمشق / ص ٢٢

ملحة ، لاتقل خطورة عن غيرها من الحاجات المادية وغير المادية .

ولا تقف المعركة الدائرة حول غايات الأدب ووظائفة عند ضرورته أو عدم ضرورته ، بل تمتد إلى الاختلاف حول الغايات التى يمكن أن يسعى إليها ، فيتساءلون : هل يجب أن يكون الأدب فرديا أو اجتماعيا ، ذاتيا أو موضوعيا ، وهل يجب أن يكون أدب جمال ، أو أدب حياة ، وهل يكون أدب عاطفة وانفعال ، أو أدب عقل وتفكير ، ثم هل يجب أن يحمل رسالة أخلاقية تهذيبية أو يكتفى برسالته الجمالية ، هل يجب أن يكون أدب شرح وتفسير وعرض وايضاح ، أو أدب دعوة وهداية وإرشاد وتوجيه ، وأخيرا هل يحسن أن يكون أدب هروب وحياد ، أو أدب رأى والتزام ؟ (١)

إن هذه الاتجاهات تتصارع فى الشرق والغرب على السواء ، ونتيجة هذه الاتجاهات المتصارعة حول غايات الأدب ووظائفه فى العالم نرى من الأدب ماهو ذاتى ، وماهو موضوعى ، وماهو فردى ، وماهو اجتماعى ، وماهو أدب عاطفة وانفعال ، وماهو أدب عقل وتفكير ، نرى من حصاد الأدب ما يمثل جميع الاتجاهات فى اختلافها وتعددها حول أهداف الأدب .

والحقيقة التى يكاد يتفق عليها نقاد الأدب ودارسوه هى أن كل أديب يضيف شيئا إلى تراث أمته ، وأن أدب كل أمة جزء من الأدب العالمى ، فالآثار الأدبية العالمية كما يقول أستاذنا الدكتور غنيمى هلال تؤلف وحدة عامة ، يجب أن يقاس الأدب الحديث بنسبته لها . والنظر فى الأدب العالمى بتلك النظرة يوسع آفاق الحاضر ، ويسمو بآفاقنا فى النقد ، فالأدب الحديث لايقوّم على أساس الأدب القومى وحده فحسب ، بل يقوّم كذلك بأنه لبنة فى ذلك البناء العالمىّ الشامخ .

فاكتشاف الآداب العالمية ، والارتواء من مناهلها فى القديم والحديث يعدّل من نظرتنا إلى الأدب القومى ، ويدفع به إلى التقدم والازدهار ، والنتاج الأدبى الحديث يعدّل من نظرتنا إلى أدبنا القديم ، إذ لا يكون جديدا كل الجدّة ، بل يضيف جديدا إلى الأدب العالمىّ جملة

ويمثل هذه التيارات العالمية فى الأدب ونقده نهضت الآداب المختلفة ، فقد آتى عصر النهضة فى أوروبا ثماره لرجوعه إلى الأدب القديم اليونانى والرومانى ، وإلى مبادىء

(١) الأدب ومذاهبه ، دكتور محمد مندور ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، ص ٨٤ .

النقد التى كانت سائدة فيهما ، ونهض الأدب العربى ، كما تقدم النقد فيه نسبيا فى العصر العباسىّ ، لاتصاله بالأدب الفارسىّ ، وبالفلسفة اليونانية . (١)

ولم يكن الأدب العربى القديم متقوقعا منعزلا عن التيارات الأدبية الإنسانية التى عاصرته ، فقد استطاع أن يؤدى رسالته النابعة من ظروف حياته ، ومقتضيات عصره .

« إذ لا يوجد فى العالم أدب يثبت بين قومه جيلا بعد جيل دون أن يكون فيه ماينفعهم ، ويعبر عن حياتهم ، ولو كان مداره كله على الموضوعات التى يسمّونها بالشخصيات ، وهى لا تقبل الثبات بعد جيلها لو لم تكن من صميم العموميات »

فقد يبدو أن قصيدة المدح كلام لايعنى غير السيد الممدوح والشاعر المادح ، ولا فائدة فيها لأحد بعد ذلك غير كاسب المدح وكاسب العطاء .

إن قصيدة المدح لو كانت كذلك ، لما استحقت من الممدوح نفسه أن يبذل فيها درهما واحدا ، ولولا أن المجتمع يستفيد من القصيدة ، ويحفظها لهذه الفائدة لما احتفى بها الممدوح ، ولاحاشت بها ملكة التعبير فى الشاعر .

إن المجتمع يستفيد من قصيدة المديح أنها تحيى فيه أخلاقا لا قوام له بغيرها فى قيادته وسياسته ومعاملاته المتبادلة بين أفراده ، وتلك هى أخلاق الشجاعة والرأى والحزم والكرم والمروءة والحياء ، وشمائل النبل والفداء ، ولم يخطىء أبو تمام حين قال :

ولولا خلال سنّها الشعر مادرى ... بناة العلا من أين تؤتى المكارم (٢)

فقصيدة المديح ، مهما يكن وراءها من بواعث ، ترسم صورة للنموذج والمثال الذى هو ضرورة من ضرورات الحياة حينئذ ، فطبيعة الحياة الخشنة القاسية تتطلب ألوانا من المروءات والبطولات ، والتضحيات ، تستقيم حولها حياة الناس ، والقصيدة هى التى ترغب فى تلك الصفات ، وتدفع إليها ، وهذه منزلة عالية تشرئب إليها نفوس الرجال والأطفال .

« ومن شعر الهجاء نعرف الصفات التى تحقر صاحبها بين أبناء عصره ، ومن الاعتدال فى الذم ، أو المبالغة فى الفحش نعرف كيف كان المجتمع سليما يكفى فيه القليل من اللوم للمساس بمنزلة الملوم ، أو نعرف كيف كان المجتمع موبوءا ملوّثا

(١) النقد الأدبى الحديث ، دكتور محمد غنيمى هلال ، دار الثقافة بيروت ، ٢٢

(٢) أشتات مجتمعات فى اللغة والأدب ، الأستاذ العقاد ، دار المعارف مصر ١٩٦٠ م ، ص ١٢٨ — ١٢٩

بالعيوب ، لايهان فيه المهجوّ بما دون الأفحاش البالغ فى اتهامه بالرذائل والشبهات ، فلا يكفى فيه اللوم القليل لإسقاط الرجل الرفيع فى أنظار عامة قومه ، بل لابدّ من الهبوط بذلك الرجل إلى الحضيض ، ليزدريه من يوقره ويرعاه »[1]

وكما كانت قصيدة المدح مصوّرة للنموذج الإنسانى الراقى ، فقصيدة الهجاء كانت مصورة للنموذج الإنسانى المتسفل ، أو بعبارة أخرى كانت لونا من النقد الاجتماعى الذى يحاول أن يبتعد بالمجتمع عن ساحة الرذيلة إلى ساحة الفضيلة .

ولم تكن قصيدة الغزل العربية لغوا من القول ، أو دموعا تعقد فى سلك من النظام ، لا تمثل عاطفة ، ولاتصور تجربة ، ولاتحاكى حياة صحيحة صادقة .

« فإن مؤرخى الآداب الأندلسية قبل الفتح العربى وبعده قد أوشكوا أن يتفقوا على أثر هذا الغزل فى تحوّل آداب الفروسية وشئون المرأة والبيت التى تتصل بهذه الآداب ، وقد نسبوا إلى الغزل العذرى ونغزل الصوفى آثاراً متغلغلة فى تقاليد القوم وخواطرهم الدينية .

إن شعر الغزل يعلمنا كيف كان ناظموه ومنشدوه ينظرون إلى محاسن المرأة الجسدية والنفسية ، وكيف كان الرجل فى العصور المتوالية يكسب عطف المرأة وإعجابها ، ويكسبها عطفه وإعجابه ، وكيف كانت خلائق الجنسين فى علاقات التحية ، وعلاقات المعيشة ، وكيف كانت عواطفهم القوية وعواطفهم المنحرفة بين عهود الفطرة وعهود الترف وعهود الاحتلاط بالأمم الأجنبية .

ولا نطلب من فن من فنون الشعر فى لغة العربية أو سواها أن يصوّر لنا العالم الذى يشيع بين أبنائه تصويرا أصدق من هذا التصوير . [2]

فالأدب العربى كان مرآة للمجتمع العربى ، تنعكس على صفحتها حياته وتقاليده وخيْرهُ وشرّه ، فى أداء صادق ، وشعور مرهف ، وانفعال عميق .

والنقد العربى كان يتبع هذا الأدب فى مسيرته خطوة خطوة ، حتى وصل فى تطوّره إلى وضع الكتب الخاصة فى الموازنات والنظريات والتفسير والتحليل ، وليس من الانصاف أن نقول : إن النقد العربى قد بلغ قمة نضجه واحترق فى فترة من فترات ازدهاره وتفوقه ، فذلك قول يؤدى بنا إلى الشطط فى المبالغة .

(١) السابق ١٣٠

(٢) السابق ١٣١ ــ ١٣٢

وليس من الانصاف أن نقول : إن النقد العربى لم يستطع أن يتابع مسيرة الأدب محلّلا وموازنا ومكتشفا للسمات الرائعة فى العمل المبدع ، وللصفات الدميمة فى العمل الدميم ، فذلك قول يؤدى بنا إلى الجحود والظلم .

والحقيقة التى نطمئن إليها ونقرّرها فى هذا الصدد : هى أن النقد العربى قد استطاع أن يتابع مسيرة النتاج الأدبى بمقاييسه النقدية ، وشخصيته المستقلة ، تبعا للظروف الاجتماعية والنفسية والثقافية التى كان ينبض من حلالها ، ويتحرك على أرضها .

وفى العصر الحديث استطاع هذا النقد أن يضيف إلى نفسه زادا جديدا ، وفكرا معاصرا ، وفلسفة حديثة ، فتجدّد وتطوّر ، وانطلق من ماضيه إلى حاضره ، يتفاعل مع الأحداث الجديدة ، والقيم الأدبية التى يحفل بها لسان العصر .

وهو يستمد قوّته الراهنة من مصدرين كبيرين :

١ ـــ من تراثه النقدى الذى يتضمن عنصر الاستمرارية والبقاء حتى اليوم .
٢ ـــ من التيارات النقدية المتعددة التى يموج بها عالمنا المعاصر .

وأخيرا لسنا فى حاجة إلى مقاييس نقدية نكمل بها نقصنا فى ساحة النقد ، فعندنا من الآثار الأدبية مالوقيس بأدقّ المقاييس لكان راجحاً ـــ كما يقول « ميخائيل نعيمة » فى كتابه « الغربال »

« كيف يكون لنا أبو العلاء الذى جمع فى كثير من قصائده ومقاطعه بين دقة البيان ، وحسن التنسيق ، ورنّة الوقع ، وصحة الفكر ، ولا نخجل من أن نلقب « بالأمير » و « النابغ » « والعبقرىّ » من ليس فى شعرهم سوى الزركشة والرنة ؟ فقد تطرب به حين تقرأه ، لكنك تنساه فى الحال ، وتلقيه من يدك ، وليس فى قلبك وتر يتحرك ، ولا فى رأسك فكر يفيق .

إن حاجتنا ليست إلى مقاييس أدبية ثابتة ، فهى وافرة لدينا ، إنما الحاجة إلى من يحسنون استعمال هذه المقاييس ، لاسيما فى دورنا الحالى ، لأنه دور انتقال ، حاجتنا إلى شعراء وكتّاب ، يقيسون ما ينظمون ويكتبون بهذه المقاييس ، فيسيرون ، وتسير معهم آدابنا فى الصراط القويم ، وإلى ناقدين ممحصين ، يميزون بين غث الأدب وسمينه ، فلا يحسبون الأصداف دُرَرا ، ولا الحباحب كواكب »(١)

(١) الغربال : ٧٣ ـــ ٧٤

الفصل الأول

النقد والناقديْن ابن سلام والآمدى

بين يدى ابن سلّام والآمدىّ سوف نترك للنصوص النقدية حرية الحركة ، تنبىء عن نفسها ، وتتكشف عن مضامينها ، دون أن نتدخل تدخلا يعوق حرية هذه الحركة ، فنحن نريد للنص النقدىّ أن ينطق هو ، لا أن نُنْطِقَهُ نحن ، نريد له إيجابية كإيجابية الإنسان المنتج لا سلبية كسلبية الإنسان العقيم .

وبعد الملاحظة التى لا تأخذ من هذا لذاك ، ولا تعطى ذاك على حساب هذا ، نقوم بعملية الرصد والتسجيل والمقارنة ، لنرقب عن كثب نتيجة هذا العمل ، وهل يوجد اشتراك بين نصّ وآخر ، وفيم يشتركان ؟ وهل يوجد تباعد بين نصّ وآخر ، وفيم يتباعدان ؟ وهل هناك مضمون معين تجد طفولته فى نصّ ، وشبابه وقوته فى نصّ آخر ؟ وهل هناك معنى ذائع مشهور تلمسه لَمْساً فى نص ، ثم تجده يحتضر ويموت فى نصّ جديد ؟

ثم ما نصيب كل نصّ من النصوص التى تنبىء عن نفسها من التطور عَبْر حركة التاريخ ، والاستمرارية حتى حياتنا المعاصرة ؟

ونبدأ هذا الفصل بنص لمحمد بن سلام :(١)

---

(١) توفى سنة ٢٣١ هـ ، وقيل سنة ٢٣٢ هـ ، وكان ذلك فى السنة التى مات فيها الواثق ، وبويع المتوكل ابن المعتصم : انظر : نزهة الالبّاء فى طبقات الأدباء لابن الأنبارى : تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، ص ١٥٨ ، وشذرات الذهب لابن العماد الحنبلى جـ ٧١/٢ المكتب التجارى للطباعة والنشر . بيروت .

وتجمع كتب اللغة على ذكر « الصناعة » بالكسر ، وأنها حرفة الصانع وعمله بيده ، يدل على أن « الصناعة » بالفتح فى المعانى دون المحسوسات ، وأنها الحذق والدربة على الشىء ، والثقافة : الحذق والأتقان وضبط الأصول ، والمعرفة بجيد الشىء ورديئه ، وإقامة ما يعوجه على أحسن وجوهه ، ونقف الشىء يثقفه ثقفا حذقه وأتقنه ، وكان سريع الفهم لجيده ورديئه . انظر طبقات فحول الشعراء تحقيق محمود محمد شاكر . السفر الأول . هامش ص ٥ للمحقق الفاضل . وانظر القاموس المحيط للفيروز ابادى . جـ ٣ مادة : ثقف ط ٢ : ١٣٧١ هـ ــ ١٩٥٢ مصطفى البابى الحلبى .

يقول : [وللشِّعْرِ صنَاعةٌ وثقافة ، يعرفها أهلُ العلم كسائر أصناف العلم والصِّناعات ، منها ما تثقفه العينُ ، ومنها ما تثقفه الأذنُ ، ومنها ما تثقفه اليدُ ، ومنها ما يثقفه اللسان]

من ذلك اللؤلؤُ والياقوت ، لا تعرفه بصفة ، ولا وَزْنٍ ، دون المعاينة مِمَّن يبصره ، ومن ذلك الجهْبَذَةُ بالدينار والدرهم ، لاتعرف جَوْدَتُهما بلون ولا مَسٍّ ، ولا طرازٍ ، ولا وَسْمٍ ، ولا صفة ، ويعرفه الناقد عند المعاينة ، فيعرف بهرجها وزائفها وستّوقها وَمُفْرَغها ، ومنه البَصَرُ بغريب النحل ، والبصرُ بأنواع المتاع وضروبه واختلاف بلاده . (١)

مع تشابه لونه ، ومسِّه ، وذَرعه ، حتى يضاف كلّ صنفٍ إلى بلده الذى خرج منه ، وكذلك بصَرُ الرقيق ، فتوصَفُ الجاريةُ ، فيقال : ناصعةُ اللَّون ، جيِّدةُ الشطب ، نقيةُ الثغر ، حسنةُ العين والأنف ، جيّدةُ النهود ، ظريفةُ اللسان ، واردَةُ الشعر ، فتكونُ فى هذه الصفة بمائة دينار ، وبمائتى دينارٍ ، وتكونُ أخرى بألف دينار وأكثر ، ولا يجد واصفها مزيدًا على هذه الصفة ، وتوصَفُ الدابّةُ ، فيقال : خفيفُ العنان ، لَيِّنُ الظهر ، شديدُ الحافر ، فتىّ السنّ ، نقِيٌّ من العيوب ، فيكونُ بخمسين دينارا أو نحوها ، وتكونُ أخرى بمائتى دينار وأكثر ، وتكون هذه صفتها .

ويقال للرجلِ والمرأةِ ، فى القراءة والغناء ، إنه لَنَدِيُّ الحلْقِ ، طلُّ الصوت طوِيْل النفس ، مُصيبُ للّحن ، ويوصفُ الآخرُ بهذه الصفة ، وبينهما بَونٌ بعيد ، يعرفُ ذلك العلماءُ عند المعاينة والاستماع له ، بلا صفة يُنْتَهَى إليها ، ولا علم يُوقَفُ عليه ،

(١) الجهبذة : أراد بها نقد الزيوف ، صحيح من الدنانير والدراهم

والطراز : هو فى الأصل التقدير المستوى ، يعنى صيغة الدينار والدرهم ، والوسمُ : ما يسك عليه من صورة ، أو نقش ، أو كتابة .

والبهرج : الردىء الفضة ، ويقال زيف ، والستوق : إذا كان من ثلاث طبقات بدّ وبطرح ، والمفرغ : المصمت المصبوب فى قالب ليس بمضروب : المحقق . طبقات فحول الشعراء ، هامش ص ٥ للمحقق الفاضل

وفى القاموس المحيط : الطراز بالكسر علم الثوب معرّب ، والوشى : أثر الكى ، والبهرج : الباطل والردىء ، ودرهم ستوق : زيف بهرج ملبّس بالفضة وحلقة مفرغة : مصمتة

وإن كثرةَ المدارسة لَتُعدِى على العلم به ، فكَذلك الشعرُ يعلمه أهلُ العلم به .

قال محمد : قال خَلَّادُ بن يزيدَ الباهلىّ لخلف بن حَيانَ أبى محرز وكان خلَّادُ حسنَ العلم بالشعر يَرْوِيه ويقوله ـــ بأى شيء تردّ هذه الأشعار التى تُرْوَىَ ؟ قال له : هل فيها ما تعلمُ أنه مصنوعٌ لا خيرَ فيه ؟ قال : نعم . قال : أفتعلم فى الناس من هو أعلم بالشعر منك ؟ قال : نعم قال : فلا تُنْكِرْ أن يعلموا من ذلك أكثر مما تعلمه أنت .

وقال قائل لخلف : إذا سِمعتُ بالشعر أستحسنُهُ ، فما أبالى ما قلتَ أنت فيه وأصحابك . قال : إذا أخذتَ درهما فاستحسنته ، فقال لك الصَّرَّاف : إنه ردىء ! فهل ينفعك استحسانك إياه ؟(١) ا هـ

يؤكد ابن سلام فى هذا النص خطر النقد ، وخطر الناقد ، وأن النقد ضرب من المهارة العملية لاتتاح لغير المتخصصين ، ومن ثمّ كان النقد علما ، وكان الناقد عالما ، والعلم لايوجد صدفة ، أو يولدبطريقة عشوائية دون إعداد أو تنسيق ، والعلماء لايوجدون ما بين عشية وضحاها .

المسألة أكبرمما يتصور بعض الدارسين ، إنها مسألة غاية فى التعقيد وابنُ سلام يدرك الخطر والخطورة فى هذه المسألة ، ولذلك وقف يرصدها بالمنطق ، ويفسرها بالإقناع عن طريق الحوار ، ويحيطها بسوار من العلاقات بين الأشياء والمرئيات ـــ محسوسة ومعقولة .

فعلم الشعر لا يدركه إلا الحاذق المدرّب الخبير ، الذى يجيد معرفة الجيّد من القول وأسباب جودته ، والردىء من التعبير ، وأسباب رداءته .

---

(١) طبقات فحول الشعراء . ٥ ـــ ٧

الشّطب : الطويل الحسَنُ الخلق ، وفرسٌ مشطوبُ المتن والكفل : انتبر مَتْناه سِمَناً ومقصود هنا جارية طويلة حسنة الخلق غضّةٌ . وهو وارد من الشعر : الطويل المسترسل الذى يرد كفل المرأة .

والدابة . للذكر والأنثى على السواء

نَدىّ الصوت كعَنِىّ بعيده . والمقصود هنا غير حاف حلق . طرىّ الحلق . فهو بعيد صوته وأيضا بعيده ، وطلّ الصوت حسنه عنده ناعمه ، مهيج النعمة ، وعداد على الشىء قواد ، وأعده نفسه .

انظر القاموس محيط . وهامش ص ٦ ، ٧ من كتاب طبقات فحول الشعراء لمحقق محمد

وليس أمر النقد وقفا على الحذق والخبرة والتجربة والمران ، بل هناك شيء لايقلّ عن ذلك خطورة ، وهو الطبع ، أو الموهبة ، أو الملكة التى لادخل فيها لقدرات الإنسان ، وإنما هى فيض وعطاء سماوى يهبه الله من يشاء من عباده .

ويتمثل ذلك كله فى قريحة صافية ، ونفس شفافة ، وإحساس جميل ، وإدراك عميق ، ينفذ إلى خفايا النص الأدبى ، ويستخرج ما فيه .

ومتى صقلت هذه القريحة بألوان خاصة من الثقافة ، جاد عطاؤها ، وأصبحت مقتدرة على التمييز والتفسير والمقارنة ، وشرح الأسباب والعلل ، وبالخبرة الطويلة ، والتجربة العميقة ، والنظر الدائم فى النصوص الكثيرة المتعّددة عبر الأيام والسنين ، يصبح الناقد متخصصا .

وهنا ثورة غير مباشرة على هؤلاء الأدعياء الذين يقيمون من أنفسهم حراسا على الأدب ، يثيرها محمد بن سلام فى وقت مبكر من عمر التاريخ ، دون أن تمنحهم السماء شرف هذه الموهبة ، ودون أن تصقل الثقافة الجادّة العميقة مواهبهم ، ودون أن تطول تجاربهم ، وتعمق خبراتهم ، وتقطع حياتهم فى مدارسة وممارسة.

هذه الثورة القديمة التي هبت ريحها منذ القرن القرن الثانى الهجرى ، لاتزال قائمة تعاصر حياتنا ، تنعى على الأدعياء ادعّاءهم ، وعلى الفضوليين فضولهم ، وفى الوقت نفسه تجلى حقيقة خالدة فى لمعان جوهرها ، وصفاء معدنها ، وهى قيمة التخصص ، أو : التخصص قيمة .

وليس معنى ذلك أن ابن سلام يضيّق على روّاد المعرفة ، فيقيد كلا منهم فى دائرة ضيقة من التخصص لا يتجاوزها ، فذلك ليس من طبيعة الأشياء فى العلوم الإنسانية ، ومنها الأدب والنقد .

والأديب لايكون أديبا إذا اقتصر على النظر فى النصوص بعيدا عن مجالها التاريخى ، وعن مجال علم النفس ، وعلم الجمال ، والفلسفة ، والدراسات المقارنة ، فالتخصص لا ينفى إطلاقا أن يتصل المتخصص بالعلوم والفنون التى تزيده وثوقا بقضايا تخصصه ، وتعدّ ضرورة من ضرورات هذه القضايا .

ويصرّ ابن سلّام من منطلق الاقتناع والتشبّع على أنّ هذه القيمة التخصُّصيَّة تتعلق بسائر صنوف العلم ، وبشتى المهارات التي يعرفها الإنسان ، فمنها ما تبرع فيه العين ، ومنها ما تصل إلى كنهه الأذن ، ومنها ما تمهر فيه اليد ، ومنها ما يتذوقه اللسان ، مع تمايز كل حاسّة من هذه الحواس بين الأفراد فى طبيعتها ومدى ماركب

فيها من مقدرة على الإدراك والتذوق والإبداع .

على أن الأمثلة والنماذج المحسوسة تزيد الأمر وضوحا وتأكيدا « من ذلك اللؤلؤ والياقوت، لاتعرفه بصفة ولاوزن، دون المعاينة ممن يبصره» ومعنى ذلك ــ دون تمحل فى الفهم والاستنباط ــ أن المعادن الكريمة لا ينكشف أمرها ، ولا تتحلى حقيقتها عند الوقوف على صفة من صفاتها الظاهرة ، وخصائصها الملموسة التى تمثل للعين ، أو تبدو فى البريق واللمعان ، وإنما تنكشف وتبين عندما تتجلى فى طبيعة جوهرها ، وفى سماتها العميقة التى هى سرّ من أسرارها الخاصة ، أودعه الله حقيقة تركيبها .

والذى يستطيع الوصول إلى أعماق حقيقة الجوهر هو ذلك الغواص الخبير بصيد اللآلىء والإحساس بها ، وتأملها ، والتمييز بينها ، ومقارنة لؤلؤة بلؤلؤة ، وتفضيل واحدة على أختها ، بمقياس داخلىّ ركب فى إحساسه تركيبا طبيعيا يتميز به عن سواه .

« وكذلك بصر الرقيق ، فتوصف الجارية ، فيقال : ناصعة اللون ، جيدة الشطب ، نقية الثغر ، حسنة العين والأنف ، جيّدة النهود ، ظريفة اللسان واردة الشعر ، فتكون فى هذه الصفة بمائة دينار ، وبمائتى دينار ، وتكون أخرى بألف دينار وأكثر ، ولا يجد واصفها مزيدا على هذه الصفة »

فما الذى ميّز هذه الأخرى عن سابقتها ، حتى أصبحت جديرة بألف دينار وأكثر من ألف دينار ؟

والجمال الجسدىّ فى هذه هو نفس الجمال الجسدىّ فى تلك ، الملامح هى الملامح والتقاطيع هى التقاطيع ، والدقة فى الحواس هنا هى الدقة فى الحواس هناك فعلام كان التمايز والتفضيل بين الجاريتين ؟ وما المقياس الجمالى الذى تمت على أساسه المقارنة ؟

هو فى ذلك الأمر الداخلىّ الذى ركّب فى جبلّة هذا الإنسان الذى تطل منه البصيرة فترى مالا ترى العين ، وتميز مالا تميز العين ، وتنفذ إلى مالا تنفذ العين .

وبعبارة ثانية : تستطيع هذه البصيرة ــ أو سَمِّهِ إن شئت الإلهام ــ أن تكتشف روح الجمال فى جارية دون جارية .

وروح الجمال هى التى تمنح الجمال المادىّ بصه وحرارته ، شوقه والظمأ إليه جاذبيته والحنين نحوها ، سحره والاندماج معه ، والاستغراق فيه .

وهكذا نقد الزيوف والصحاح من الدنانير والدراهم ، والبصر بعريب النخل ، والبصر بأنواع المتاع ، وضروبه واختلاف بلاده ، مع تشابه لونه ومسّه وذرعه حتى يضاف كل صنف إلى بلده الذى خرج منه ، وكذلك الدابة توصف بأوصاف جسدية أنيقة ودقيقة ، والرجل والمرأة فى القراءة والغناء ، يوصفان بما يفيد براعتهما فيهما .

ولكنّ هذه الأوصاف المادية فى أصناف العلم المختلفة ، وفى المهارات المتعددة لا توصلُك إلى أعماقها ، ولا تغوص بك إلى داخلها ، إنها تقف بك عند الطلاء الخارجىّ ، وقد يكون مزيفا ، فلا تحسّ بارتياح إليها ، أو انجذاب نحوها .

والعامل الخطير الذى يمخر بك عباب هذه الأشياء ، ويستكشف مكنوناتها عامل روحى ، يستجلى أرواح المناظر ، وينكسر ضوؤه على ضوئها ، فيتعانق الشعاع والشعاع ، لأنهما من جنس واحد .

إنها دعوة خطيرة تتغلغل فى أعماق ابن سلام ، وتستحوذ عليه من قمة رأسه إلى أخمص قدميه ، وتمتزج بعقله وقلبه ، وكأنه يمخر عباب القرون ، ليتكلم بلسان هذا العصر : « من انقطع لشىء أحسنه » والخبرة الطويلة بشىء ، ومعايشة هذا الشىء ، وحبه ، والإحساس به وتذوقه يوصّل إلى حقيقته ومعناه .

فضالة ابن سلام هى الحقيقة فى علم الشعر ، وهو مصطلح يعادل مصطلح نقد الشعر ، ولا يصل إلى هذه الحقيقة إلا إنسان مدرّب مجرّب صناع مثقف موهوب صاحب ذوق .

« يعرف ذلك العلماء عند المعاينة والاستماع له ، بلا صفة ينتهى إليها ، ولا علم يوقف عليه ، وإن كثرة المدارسة لتعدى — لتعين — على العلم به ، فكذلك الشعر يعلمه أهل العلم به »

ويذهب الدكتور محمود الربيعى إلى أن الخصيصة الجوهرية التى تميز الناقد المتخصص هى ما يمكن أن نسميه الذوق ، ومع ذلك حسّ أن الإحالة على هذه الخصيصة الجوهرية تدلنا عليها عبارات غامضة ، مثل عبارة ابن سلام « بلا صفة ينتهى إليها ، ولا علم يوقف عليه » وعبارة القاضى الجرجانى « موقعه فى القلب ألطف ، وهو بالطبع أليق » وعبارة الآمدى « إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفه ، ولا تؤديها الصفة »

ونحن حين نتابع رحلتنا فى هذه النصوص نجد أن الغموض الكائن فى العبارات السابقة ، يعادله وضوح فى عبارات أخرى تجعل من الذوق فى معناه النهائى تلك الطاقة النقدية التى تقوم على الاستعداد الفطرى ، وتكتسب فعاليتها العملية بالدُّربة الطويلة ، وهذه الدُّربة فى مظهرها العملى ليست سوى ثقافة الناقد الأدبى الفعالة فى نهاية المطاف »(١)

ومع تقديرنا لقيمة هذا الرأى ، فإننا نفهم عبارة ابن سلام « بلاصفة ينتهى إليها ، ولا علم يوقف عليه » بأن الصفات الداخلية أو النفسية للشيء — وهو ما يقصد إليه ابن سلّام فى نظرنا — يصعب الاحاطة بها من ذوق واحد ، فقد تختلف فيها الأذواق ، وتتعدد وجهات النظر ، إذ ليست هناك قواعد أو أصول محددة نطبقها عليها تطبيقا صارما .

وغرض ابن سلّام من الاسترسال فى نماذج أصناف العلم والصناعات إنما هو النقد الأدبى ، وتقديم هذه النماذج ، وتعديد أوصافها الظاهرة ، وبيان كيفية الوصول إلى أوصافها الخفية ، ليصح قياس النقد الأدبى عليها ، فهناك صفة داخلية تتاح لكل متخصص فى أمر من الأمور التى سبق أن عدّدها ابن سلام ، يستطيع أن يصل بواسطتها إلى أعماق ذلك الأمر ، ويستحلى خفاياه ، بحيث تلتقى تلك الصفة وجوهر هذا الأمر ، فيشعر المتخصص بكثير من الارتياح لهذا الالتقاء .

وإن نظريات النقد ومبادئه ليست جامدة ، وليست مناهجها صارمة ، كمناهج العلوم التجريبية ، ولكنها مرنة طيّعة ، تستجيب لتعدد الأذواق ، واختلاف الطبائع ، وتلك سمة أدبية ، قبل أن تكون سمة نقدية .

وإذا كان من المستحيل أو شبه المستحيل أن تتفق قصيدتان فى موضوع واحد ، لشاعرين من أمة واحدة ، أو من أمتين مختلفتين — بله ما يكون بينهما من اتفاق نتج عن توارد الخواطر فى بيت أو عدة أبيات — فكذلك لا يتفق نقدان لعمل أدبى موحد اتفاقا كاملا أو شبه كامل .

يؤكد هذا الفهم الذى نطمئن إليه عبارة القاضى الجرجانى « موقعه فى القلب ألطف وهو بالطبع أليق » ولا شك أن ما يلطف فى قلب قد لا يلطف فى قلب آخر وما تنجذب إليه سليقة قد لا تنجذب إليه سليقة أخرى .

---

(١) نصوص من النقد العربى دار المعارف بمصر ص ١٥

ويزيد هذا الفهم تأكيدا عبارة الآمدي «إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ، ولا تؤديها الصفة .

لأن المعرفة وليدة العقل ، والصفة الذاتية حساسة ، وما يجيء من العقل والادراك يجيء محدودا له بداية ونهاية ، وما يحس به الشعور يجيء غير محدود .

وإذا كان ابن سلّام يؤكد قيمة التخصص ، ويلح عليها في قول « خلف » فإنه لا يغفل عن تقرير حقيقة نقدية ، هي تفاوت النقاد ، واختلاف مراتبهم في علم الشعر .

ويجيء هذا الاختلاف على قدر اختلاف أمزجتهم وطبائعهم وثقافاتهم ومدى تفاوتهم في الاحتكاك بالنصوص الأدبية وفهمها ، وبلوغ أعماقها والكشف عن أرواحها الوضيئة النابضة .

من هنا تجيء الشروح والتفسيرات والكشوف النقدية أنماطا أدبية تصوّر أعماق النقاد وتجاربهم وثقافاتهم وأذواقهم ، كما تصور النصوص الأدبية أعماق الأدباء وتجاربهم وثقافاتهم وأذواقهم ، وما ينعكس عليها من مظاهر الحياة .

« فالناقد آخر الأمر أديب بأدق معاني الكلمة ، والنقد آخر الأمر أدب بأصح معاني الكلمة أيضا ، وربما أتيحت للناقد مزايا لا تتاح للأديب المنشيء فالناقد مرآة لقرائه كالأديب ، والقراء مرآة الناقد ، كما أنهم مرآة للأديب أيضا ، ولكنّ الناقد مرآة صافية واضحة جلية كأحسن ما يكون الصفاء والوضوح والجلاء ، وهذه المرآة تعكس صورة الأديب نفسه ، كما تعكس صورة القارىء ، وكما تعكس صورة الناقد .

فالصفحة من النقد الخليق بهذا الاسم مجتمع من الصور لهذه النفسيات الثلاث ، نفسية المنشيء المؤثر ، ونفسية القارىء المتأثر ، ونفسية الناقد الذي يقضي بينهما بالعدل ، ويزن أمرهما بالقسطاس »(١)

فالنقد عند ابن سلام نشاط حيوي من الدرجة الأولى — كما يقول الدكتور محمود الربيعي يؤدي وظيفة محددة في مجال الحياة وتطويرها ، كما تؤدي مثل هذه الوظيفة نفسها الحرف ، وينبغي ألا نتشكك في القيمة الذهبية الخاصة للنقد الأدبي ، كما ينبغي ألا نعتبر إلحاق النقد الأدبي بالحرف العملية تهوينا من شأنه ، لقد كان معنى كلمة

(١) فصول في الأدب والنقد للدكتور طه حسين ص ١٠ .

الشاعر عند الإغريق « الصانع » وكان لهذا المفهوم لديهم أثره في معنى الفن الشعري كله ، وفي وصله بالحياة على نحو من المحاكاة الفعالة التي لا تكتفي بأنها تعكس الأشياء ، بل تكملها وتصورها على ما ينبغي أن تكون عليه »(١)

ولقد نقل ابن رشيق القيرواني نصَّ ابن سلام : « وللشعر صناعة وثقافة .... » وعلق عليه بما سمعه من بعض الحذاق : يقول :« ليس للجودة في الشعر صفة ، إنما هو شيء يقع في النفس عند المميز ، كالفرند في السيف والملاحة في الوجه »

ثم يقول صاحب العمدة : بأن هذا راجع إلى قول الجمحيّ ، بل هو بعينه ، وإنما فيه فضل الاختصار .(٢)

ولم يكن نقد ابن سلام أدبا بأصح معاني الكلمة ، ولم يكن ابن سلّام الناقد مرآة صافية واضحة جلية كأحسن مايكون الصفاء والوضوح والجلاء ، فتلك مرحلة متطورة لم يدركها الرجل ، ولكنه وقف عند التخصص في النقد ، يؤكد قيمته ، ليرفع من شأن الشعر الذي هو ديوان العرب ، ووقف عند توثيق النصوص الشعرية وقفة علمية جديرة بأن ينوّه بها ، واستفاد من علماء عصره على اختلاف شاكلتهم من أهل اللغة والنحو والأدب ، ولكنه بذهم في ذهنيته ، وصفاء قريحته ، ونفاذ بصيرته ، وميله إلى التنسيق والتدقيق ، والتعليل والتمثيل .

ولقد ظلت بعض القضايا النقدية والأدبية التي أثارها هذا العالم الفذ مثار البحث والمناقشة في القرن الرابع الهجري ، وما تلاه من عصور ، مثل إفراده الناقد بدور خاص ، ونصّه على استقلال النقد الأدبي .

« وفي هذا نقل ابن سلام ميدان الخصومة بين الشعر القديم والمحدث ، وجعلها حول الناقد البصير وغير البصير ، إذ لم تكن المشكلة في نظره مشكلة قدم وحداثة وإنما كانت تربية القدرة على الحكم لفرز الأصيل من الدخيل في هذا الميدان »(٣)

---

(١) نصوص من النقد العربي : ص ١١

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ط ٣ — مكتبة تجارية الكبرى جـ١ / ١١٨ — ١١٩ .

(٣) تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن : للدكتور إحسان عباس دار الثقافة بيروت ص ٧٨

فالناقد العالم هو من ينظر فى النصوص الأدبية بما أوتيه من حصافة فى الفكر . و ... فى الذوق ، وهؤلاء العلماء النقاد المتمرسون المدربون لا يجنحون إلى التحكم والتصلب فى الرأى ، وإنما يخالف بعضهم بعضا بقدر ما تتسع رقعة الذوق وبقدر ما تهيئه لكل منهم ذاتيته ، وثقافته ، وفطرته ، وبيئته ،

يقول ابن سلام : وشهدت خلفا ، فقيل له : من أشعرالناس ؟ فقال : ما ننتهى منه إلى واحد يجتمع عليه ، كما لا يجتمع على أشجع الناس ، وأخطب الناس . وأجمل الناس .[1]

ويقول : « الشعر كالسَّراء والشجاعة والجمال ، لا ينتهى منه إلى غاية » ومادام الشعر لا يخضع فى الحكم عليه والنظر فيه ، إلى قوانين صارمة ، وقواعد محددة ، فالخلاف فى تقييمه وتفسيره وتعليله لايشكل خطورة بوجه ما .

وإذا كان الأمر كذلك فلا بدّ من الرجوع إلى السابقين من أهل البصر فى الشعر والمبرزين من أهل اللغة ، لتتم الصلة الفنية بين اللاحق والسابق ، ويحدث نتاج نقدى وأدبى لا يستهان به ، نتيجة التأثير والتأثر .

وهذه قضية قديمة وحديثة فى الوقت نفسه يثيرها ابن سلام ، وهو يعرض لخصوصية النقد ، وخصوصية الناقد ، فالقديم يشكّل بالنسبة لكل عصر قاعدة عريضة من التراث العلمى والأدبى ، ترتفع فوقها صروح متعددة للعلم والأدب ، مستجيبة لظروف الحياة ، ومقتضيات العصر .

وأنت إذا أمعنت النظر فى كتاب « طبقات فحول الشعراء » وجدت هذا العالم يحسن الصلة بأهل العلم من معاصريه ، وممن سبقوه ، فيحترم آراءهم ، ويجلهم ، ولا يستبد برأيه دونهم .

« فهو يفصّل الشعراء من أهل الجاهلية والاسلام والمخضرمين الذين كانوا فى الجاهلية ، وأدركوا الإسلام ، فينزلهم منازلهم . ويحتج لكل شاعر بما وجد له من حجة ، وما قال فيه العلماء .

وقد اختلف الناس والرواة فيهم ، فنظر قوم من أهل العلم بالشعر ، والنفاذ فى كلام العرب ، والعلم بالعربية ، إذا اختلفت الرواة ، فقالوا بآرائهم ، وقالت العشائر

---

(١) طبقات فحول الشعراء ص ٦٥ ـ ٦٦

بأهوائها ، ولا يقنع الناس مع ذلك إلا الرواية عن تقدم فاقتصر من الفحول المشهورين على أربعين شاعرا ، فألف من تشابه شعره منهم إلى نظرائه ، فوجدهم عشر طبقات ، أربعة رهط كل طبقة ، متكافئين معتدلين » [1] ومهما يكن من رأى النقد الحديث فى تأليف من تشابه شعره فى طبقات عند صاحب الطبقات ، هو مدى الفحولة من خلال النص الذى ـ قدمناه فى هذا الصدد ، فإنه يؤكد قيمة الآراء السابقة ، يقف عندها ، ويتملاها ، ويحتج بما يرى أنه صالح للاحتجاج منها ، ولا يمنع هذا كله من أن يضيف نفسه أخيرا إليها ، ويقول كلمته التى يرى أنه يفرد بها .

بهذا المنهج العلمى المحدّد فى النقد كان ابن سلام منطلقا لآراء ومقاييس نقدية أكثر نضجا ، ظهرت على يد من تلاه من نقاد الأدباء .

والعرب يتصورون النقد والناقد فى إطار الصورة العامة للأدب كما يقول الدكتور محمد زغلول سلام ، فالأدب عندهم صناعة كسائر الصناعات ، وهو صناعة جميلة كالنحت والنقش ونسج الثياب وتلوينها ، والنقد صناعة ، لكنه غير قائم بذاته ، بل متصل بالأدب ، غير صناعة تذوق ، لا صناعة خلق وإنشاء ، لهذا كان النقد قائما على وجود الأد . أو البيان . [2]

والنقد وإن كان غير قائم بذاته ، وإن كان متعلّقا بالأدب ، ومترتبا عليه ، أدب أيضا ، أو بعبارة أخرى هو أدب وزيادة ، هو كشف لروح الشاعر والأديب وما تنطوى عليه أعماق النصوص الأدبية من مشاعر مرسومة ، وإحساسات مصورة هو أدب يحمل روح الأديب وحسّه وشعوره ، ويحمل روح الناقد وحسّه وشعوره أيضا ، وليس هناك من ريب فى أن نص ابن سلام الذى وقفنا عنده وتمليناه يوحى بتلك الدلالات ، وينبض بهذه المعانى .

يقول الدكتور زغلول سلام إننا نتبيّن أن الذوق والخبرة ضروريان من عبارة ابن سلام ، وخاصة الجزء الأخير منها ، وأن المقاييس التى قد توضع للشىء الجميل لا تفى ، ولا تحيط بصفة الجمال كلها ، ففى الجمال تنوع وتفاوت صفات . ولا يستطيع حصرها علم ، وإنما يستشعرها الذوق ، ويدل عليها .

---

(١) [illegible] ص ٢٣ – ٢٤

(٢) [illegible] ص ١١

والخبرة متعّددة الجوانب ، منها ما هو طبيعة فى الناقد ، وهى موهبة فيه ، يوهبها كما يوهب الشاعر ملكة الشعر ، ومنها ما هو مكتسب بالدربة والممارسة ، والصلة الطويلة بالصناعة ، يتولاها الناقد بنقده ، فيلم بأصولها وخباياها .

وقد يكون الناقد البصير عند العرب هو الذى قال الشعر وعاناه ، ودفع إلى مضايقه فعرف أسراره ، وخبر ضروراته ، وأجاد فيه ، وأبدع ، لهذا يكون الناقد الشاعر عندهم أبصر من الناقد غير الشاعر »(١)

ومن ثم يتميز الناقد بطاقة أخرى غير طاقة الذوق هى طاقة الذكاء ، يستطيع أن يرى من خلالها فى أعماق الأعمال الأدبية مالا يراه غيره من الناس .

ونحن لا نستطيع أن نَحُدَّ حدودا ، أو نضع بدايات ونهايات لكل من الذوق والذكاء ومن هنا كان اختلاف النقاد وتباينهم فى وجهات النظر ، وكان اختلاف الشعراء والأدباء فى الطبع .

« فمنهم من يسهل عليه المديح ، ويعسر عليه الهجاء ، ومنهم من يتيسر له المراثى ، ويتعذر عليه الغزل ، وقيل للعجّاج : إنك لا تحسن الهجاء ، فقال : إن لنا أحلا ما تمنعنا من أن نَظلمَ ، وأحسابا تمنعنا من أن نُظلَمَ ، وهل رأيت بانياً لا يحسن أن يهدم ؟

وليس هذا كما ذكر العجّاج ، وليس المثل الذى ضربه للهجاء والمديح صحيحا ، لأن المديح بناء ، والهجاء بناء ، وليس كل بان بضْرب بانيا بغيره ، وهذا نراه كثيرا فى شعر العرب ، فهذا ذو الرمّة أحسن الناس تشبيها ، وأجودهم تشبيبا ، وأوصفهم لرمل وهاجرة وفلاة وماء وقراد وحية ، فإذا صار إلى المديح والهجاء خانه الطبع ، وذاك أخّره عن الفحول ، فقالوا : فى شعره أبعارُ غزلان ، ونقط عروس ،

وكان الفرزوق زير نساء ، وصاحب غزل ، وكان مع ذلك لا يجيد التشبيب وكان جرير عفيفا عزهاة عن النساء ، وهو مع ذلك أحسن الناس تشبيبا ، وكان الفرردق يقول : ما أحوجه مع عفته إلى صلابة شعرى وما أحوجنى إلى رقة شعره »(٢)

« وقيمة كل امرىء ما يحسن » ولا شك أن هذه الكلمة الموجزة للإمام علىّ بن

١) المرجع السابق : ص ١٢ :

٢) الشعر والشعراء لابن قتيبة : تحقيق احمد محمد شاكر : جـ١ دار معارف مصر ١٩٦٦ ص ٩٤

أبي طالب كرم الله وجهه شافية كافيه — كما يقول الجاحظ — ومحرّكة معينة ، بل هي فاضلة عن الكفاية ، وغير مقصّرة عن الغاية .»[1]

فالأدباء تختلف طباعهم خلقةً ، ويختلف نتاجهم تبعا لذلك ، والنقاد لايخرجون عن هذه الساحة ، فطباعهم مختلفة ، وأذواقهم متعددة ، وليس معنى ذلك أنهم يصلون إلى درجة التحكم والأنانية في شرح الأدب وتفسيره والحكم عليه ، وإبراز ما فيه من قسمات الجمال ، وسمات القبح .

وهذا ما يدعو إليه ابن سلام ، ويؤكده ، من خصوصية النقد ، وخصوصية الناقد « وكما فطن الجمحي إلى ضرورة الدربة والممارسة عند الناقد ، فطن أيضا إلى أهمية تحقيق صحة النصوص ، وصحة نسبتها ، وهذه أولى عملية النقد وأساسه المتين »[2]

« وكلمة الصناعة — عند ابن سلام — ترجمة لكلمة الفن ، للتمييز بينها وبين العلم والفن هو المهارة ، أو هو المعرفة ننعت بها المهارة حدّ الكمال ، سواء كانت تلك المهارة تتقنه اليد ، أو يتقنه اللسان ، فهو صناعة ، كالدمية ، فإنها صناعة اليد ، ولا يزاولها إلا الفنان ، أو الصانع الصناع الذي يختار لها المادة الجيدة ، والأوضاع الجيدة ، وقد يقصّر بحسب تمكنّه من صناعته ، فإذا اجتمعت جودة المادة إلى جودة القالب ، وهو الهيئة الحاصلة ، عُدّ الفنان متمكنا من صناعته ، وكذلك سمي الأدب صناعة ، لما فيه من المهارة في إصابة المعنى ، أو ابتكار الخيال ، أو جمال الفكرة ، وحسن الصياغة ، والتأنق في الأسلوب »[3]

ويتضح لنا من خلال النص الذي سقناه لابن سلام ، وقصرنا حديثنا على مضمونه وما ينبعث منه من دلالات وأفكار في النقد الأدبي أنه ساق الأمثلة الكثيرة لتأكيد فكرته نحو خصوصية النقد ، وخصوصية الناقد ، فجعل الصناعات الكثيرة المثبتة في طول الحياة وعرضها ، متخصصة ، تحمل كل صناعة دليلا عليها ، وسمة تعرف بها ، وميزة تتميز بها عن غيرها من الصناعات ، وجعل لكل صنعة حاذقين فيها ، يجيدون النظر إليها ، ويتعمقون أسرارها ، وينفردون بمعرفة ما تشتمل عليه من غوامض كامنة ، وحقائق دفينة .

(١) البيان والتبيين جـ ٤ تحقيق عبد السلام هارون ص ٨٣

(٢) النقد المنهجي عند العرب للدكتور محمد مندور ط نهضة مصر ... ص ١٩

(٣) دراسات في نقد الأدب العربي للدكتور بدوي طبانة ط ٥ مكتبة الأنجلو المصرية ص ١٦٦

ولاشك أن هذه الدلالة التخصصية القديمة ، قدم ابن سلّام جديدةً ومعاصرة فللنقد رجاله وحاذ قوه ، وللأدب أصحابه والعارفون به ، ولكل مهارة من المهارات ، أو صنعة من الصنائع ، أو حرفة من الحرف ــ فى هذا العصر الذى يؤكد أهمية التخصص ويحترمها ــ أهلها الذين يستقلون بمعرفة خصائصها وتلك خصيصة تحسب للرجل ، وتدل دلالة أكيدة على نبوغة وسبقه .

« وبما أن لكل صناعة رجالها الذين تمحضوا لها ، وتجردوا لاتقانها فحذقوها ، وعرفوا بذلك بين الناس ، فكذلك النظر فى الأدب أو صناعة النقد لايجيدها إلا المتخصصون الذين مارسوا الأدب ، وأدمنوا قراءته والنظر فيه ، حتى تكونت لديهم ملكة النقد ونضجت بطول علاجهم إياه ، ورياضته ، حتى سلم لهم قياده ، وإذن فليس من حق كل إنسان أن ينقد الأدب ، أو يبدى رأيا فيه ، وإنما ذلك حق للعلماء المختصين من ذوى الدربة والممارسة ، وبهذا يسمو ابن سلّام بالنقاد ، إذ يجعلهم المرجع الأول ، ويجعل قولهم هو القول الفصل فى الفنون الأدبية ، ولا عبرة بآراء غيرهم من الذين يقحمون أنفسهم فى صناعة لم يحذقوها »(١).

ــ ٢ ــ

الجاحظ يلتفت إلى هذا المعنى

[... وقال بعضُ الشعراء لرجل : أنا أقولُ في كلِّ ساعةٍ قصيدةً ، وأنْتَ تقرضُها فى كل شهر ، فَلِمَ ذلك ؟ قالَ : لأنىِّ لا أقبلُ من شيطانى مثل الذى تقبلُ من شيطانك .

قال : وأنشدَ عقبةُ بن رؤبةَ [أباه رؤبةَ] بنَ العجّاجِ شعراً ، وقالَ له : كيفَ تراه ؟ قال : يابُنَىَّ إن أباكَ ليعرضُ له مثلُ هذا يمينا وشمالاً فما يلتفتُ إليه .

وقد رَوَوْا مثل ذلك فى زهير وابنه كعب .

قال : وقيل لعقيل بن عُلَّفَة : لِمَ لا تُطيلُ الهجاءَ ؟ قال :يكفيك من القلادة ما أحاط بالعنق »

وقال مسلمة بن عبد الملك لنُصَيب الشاعرَ : ويحك يا أبا الحجناء ، أما تحسنُ الهجاء ؟ قال : أما ترانى أحسنُ مكان : عافاك الله : لاعافاك الله .

(١) المرجع السابق ١٦٦ ــ ١٦٧

ولاموا الكميت بن زيد على الإطالة ، فقال : « أنا على القصار أقدر » وقيل للعجّاج : مالك لاتحسن الهجاء ؟ قال : هل في الأرض صانع إلا وهو على الإفساد أقدر ؟

وقال رؤبة : الهدمُ أسرع من البناء »

وهذه الحججُ التي ذكروها عن نصيب والكميت والعجّاج ورؤبة إنما ذكروها على وجه الاحتجاج لهم ، وهذا منهمْ جهلٌ إنْ كانتْ هذه الأخبارُ صادقة وقد يكون الرجلُ له طبيعة « في الحساب ، وليس له طبيعة » في الكلام وتكون له طبيعة « في التجارة ، وليستْ له طبيعة في الفلاحة ، وتكون له طبيعة في الحُداء أو في التغبير ، أو في القراءة بالألحان ، وليستْ له طبيعة في الغناء ، وإن كانتْ هذه الأنواعُ كلّها ترجعُ إلى تأليف اللحون ، وتكون له طبيعة « في الناى وليس له طبيعة في السُّرناى ، وتكونُ له طبيعة في قصبة الراعي ، ولا تكونُ له طبيعة في القصبتين المضمومتين ، ويكونُ له طبع في صناعةِ اللحون ، ولا يكونُ له صنعٌ في غيرهما ، ويكون له طبع في تأليف الرسائل والخطب والأسجاع ، ولا يكون له طبع في قرض بيت شعر ، ومثل هذا كثيرٌ جدّ .

وكان عبدُ الحميد الأكبر ، وابنُ المقفّع مع بلاغة أقلامهما وألسنتهما لا يستطيعان من الشّعر إلّا مالا يُذكر مثله .

وقيل لابن المقفع في ذلك ، فقال : الذي أرضاه لا يجيئني والذي يجيئني لا أرضاه .

وهذا الفرزدقُ ، وكان مستهترا بالنساء ، وكان زيرَغوانٍ ، وهو في ذلك ليس له بيت واحد في النسيب مذكور مع حسده جريرٍ ، وجريرٌ عفيفٌ لم يعشق امرأة قط ، وهو مع ذلك أغزل الناس شعرا .

وفي الشعراءِ مَنْ لا يستطيعُ مجاوزةَ القصيد إلى الرجز ، ومنهمْ من لا يستطيع مجاوزة الرجز إلى القصيد ، ومنهم مَنْ يجمعهما كجرير وعمر بن لجأ وأبي النجْم ، وحُميد الأرقط ، والعمانيّ ، وليس الفرزدق في طواله بأشعر منه في قصاره .

وفي الشعراء من يخطب ، ومنهم من لا يستطيعُ الخطابة ، وكذلك حالُ الخطباء في قريض الشعر ، والشاعرُ نفسهُ قد تختلفُ حالاته .

وقال الفرزدق : أنا عند الناس أشعرُ الناس ، وربما مرّتْ عليّ ساعةٌ ونزعُ ضرسٍ أهونُ عليّ من أن أقولَ بيتا واحدا .

وقال الشاعر :

وقد يقرضُ الشعرَ البكيُّ لسانُهُ ❊ وتُعيي القوافي المرءَ وهو خطيب(١)

فالجاحظ يكشف عن اختلاف طباع أصحاب البيان فى معالجة الفنون الأدبية ، فالطبع والاستعداد عليها معوّل كبير فى قيمة ما يتقنه المرء ، شاعرا كان أو كاتبا ، ومهما تثقف الخطيب بثقافة الشاعر ، وهضم آلاف النصوص الشعرية دون أن يرزق الملكة أو الموهبة فلن يتاح له أن يكون شاعرا ، وقد يكتب شعرا خاليا من روح الشعر ، ومهما تثقف الشاعر بثقافة الخطيب ، وهضم آلاف النصوص من الخطب دون أن يرزق الملكة أو الموهبة ، فلن يتاح له أن يكون خطيبا ، وقد يقول خطبة خالية من روح الخطابة .

وقد يجمع الإنسان بين موهبتين أو أكثر ، فيستطيع أن يكون شاعرا ، ويستطيع أن يكون خطيبا ، وذلك فضل الله يؤتيه من يشاء من عباده .

كما يكشف صاحب البيان والتبيين عن اختلاف الطبائع فى الحرف والصناعات أيضا ، فهذا موهوب فى الزراعة ، وذاك بارع فى النجارة ، وذلك دقيق فى الحساب ، وفى الموسيقى من يجيد العزف على الناى ، ولا يجيد العزف على السرناى ومن له طبيعة فى الحداء ، أو فى التغبير ، أو فى القراءة بالألحان ، وليست له طبيعة فى الغناء ، وإن كانت هذه الأنواع ترجع كلها إلى تأليف اللحون .

هذه الموهبة فى أى فن من الفنون ، أو صنعة من الصناعات تحتاج إلى تدريب طويل ، وممارسة مستمرة ، هو ما نصطلح عليه باسم ثقافة الفن أو المهارة ، وإلا قصّر الطبع عن الوصول إلى غايته فى الإنتاج الذى يحقق الابداع والإمتاع .

ويبقى هناك فرق واضح ، أو بعد شديد بين ماذهب إليه ابن سلام من تحديد القضية ، والبرهنة عليها ، تبقى الدهشة الشديدة فى معالجة الجمحى لقضية النقد

---

(١) البيان والتبيين : ط ٤ ج ١ ص ٢٠٨ — ٢٠٩ :

فى هامش ص ٢٠٨ للمحقق الفاضل : قال الأزهرى : وقد سموا ما يطربون فيه من الشعر فى ذكر الله تغبيرا ، كأنهم إذا تناشدوها بالألحان طربوا فرقصوا فسموا مغبرة .

والسرناى : نوع من [illegible] : كلمة فارسية ، معناها البوق [illegible] [illegible] فيه ...

وقضية الناقد ، وبين ما ذهب إليه الجاحظ من الكشف عن اختلاف الطبائع ، فرأى ابن سلّام متخصص دقيق ، ورأى الجاحظ رأى عام ، يناسب ثقافته العامة ، ومنهجه فى التأليف ، والنظر إلى الأدب .

إلا أنّ بينهما نقطة يلتقيان فيها ، وهى توزيع التخصصات ، وقيمة كل امرىء ما يحسن ، كما يقول الإمام علىّ كرّم الله وجهه ، فما ذهب إليه الجاحظ يؤكد ما ذهب إليه ابن سلام فى جملته .

وهناك شيء آخر يضاف لابن سلّام ، وهو أن « اقتحام غير المتخصصين من أهل التاريخ ميدانه ، كان أحد أسباب الانتحال ، ويضرب ابن سلام لذلك مثلا بمحمد بن اسحاق بن يسار ، مولى آل مخرمة ، وكان أكثر علمه بالمغازى والسير ، فقبل الناس عنه الأشعار ، وكان يعتذر منها ويقول : لا علم لى بالشعر ، أوتى به فأحمله ، ولم يكن ذلك له عذرا ، فكتب فى السير أشعار الرجال الذين لم يقولوا شعرا قط وأشعار النساء فضلا عن الرجال ، ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود ، فكتب لهم أشعارا كثيرة ، وليس بشعر ، إنما هو كلام مؤلف معقود بقواف »(١)

وكان حديثه المفصل عن الانتحال المعالم الهادية لما قام به المستشرقون فى أواخر القرن الماضى ، وأوائل هذا القرن من دراسات عن صحة الشعر الجاهلى ، ومن احتذى منهجهم ، وتبنى أفكارهم فى العالم العربى ، وكل الذين تحدثوا بعده فى هذا الأمر كانوا عالة عليه .(٢)

لقد وضع ابن سلّام ـــ إضافة إلى ما سبق ـــ بين يدى الناقد الأدوات التى يستطيع أن يصل من خلالها إلى نقد الشعر ، فجعلها تكمن فى الذوق والفطرة ، وفى التجربة ، والدربة ، والممارسة ، وفى المعرفة بخصائص الشعر ، إذ أن لكل فن أسراره التى لايطلع عليها إلا خبير بصير بذلك الفن ، وقد تكون هذه الخصائص بمثابة القواعد التى هى هادية وليست فاصلة ، وعلى ذلك فالمقاييس المقررة فى الجمال تتفاوت بطبيعتها ، وتعجز أحيانا ، وإنما يتممها الحذق والدربة والمعرفة والذوق .(٣)

هذه البدايات النقدية المسجّلة فى كتاب الطبقات لابن سلّام منهجية فى أساسها ، وهى منطلق لنظرات نقدية أعمق وأشمل وأدق ، سوف تتبين لنا من خلال

(١) دراسة فى مصادر الأدب . دكتور طاهر احمد مكى . ج ١ ص ١ ـــ ١٩٦٨م دار المعارف بمصر ص ١٤٢

(٢) المرجع السابق . ١٤٣

(٣) تاريخ النقد العربى : إلى القرن الرابع الهجرى . دكتور محمد زغلول سلام . دار المعارف بمصر ص ١٠٠

نصوص الأمدى والقاضى الجرجانى ، وغيرهما من نقاد القرن الرابع الهجرى ، وما يتلوه من قرون ، إذ يشير إليه كثير من الدارسين والنقاد العرب ، منوّهين بقيمته العلمية والنقدية ، باعتباره معلما من المعالم الرئيسية التى أضاءت فى طريق النقد العربى

النقد والناقد عند الآمدى : (ت ٣٧١ هـ)

ويبدأ الآمدى فكرته حول هذا المعنى من حيث انتهى ابن سلام ، فى اتجاه أوسع وأشمل وأعمق ، بمثل ما بين الرحلين من تباعد فى المذهب النقدىّ ، ولا يسع الآمدى وهو بصدد بيان سمات الناقد ، وضرورة التخصص فى النقد إلا أن يشيد بابن سلّام وغيره ، تكريما للبحث والدرس ، وإرساءً لتقليد من أهم تقاليد العمل العلمى والأدبى ، وهو الأمانة العلمية ، والتنويه بمن سبق فى مجال البحث ، ولايزال لهذا التقليد خطره فى مجال الدراسات المعاصرة .

ولعل فكرة الاستمرارية تظهر ملامحها واضحة فى تحديد سمات الناقد الأدبى والتخصص النقدى من خلال نصوص الآمدى .

ــ ٣ ــ

أدعياء النقد

يقول : [ثم إنّ العلمَ بالشعر قد خُصَّ بأنْ يدَّعَيهُ كلّ أحد ، وأن يتعاطاهُ مَنْ ليس من أهله ، فَلِمَ لا يدّعى أحدُ هؤلاء المعرفةَ بالعِينِ والوَرِقِ والخَيْل والسلاح والرقيق والبَزِّ والطِّيب وأنواعه ؟

ولعلّه قد لابَسَ من أمْرِ الخيلِ وركوبها والسلاح والعلم به ، أو الرقيق واقتنائه ، أو الثياب ولبسها ، أو الطِّيبِ واستعماله أكثرَ ممّا عاناه من أمر الشعر وروايته .

فلا يتهّمُ نفسه فى المعرفة بالشعر تُهمته إيّاها بالمعرفة ببعض هذه الأشياء مّما عاناه وزاوله .

وما باله ــ وقد ركب الخيل كثيرا ــ لَماّ راقهُ من الفرسِ ملاحةُ سبيبه واستدارةُ كَفَله ، وبريقُ شعره ، وحسنُ إشراقه ، وجوْدةُ حُضْره توقف عن ابتياعه ، حتى يشاورَ من يخبر أمره فى جنسه وعتقه ، وموضع نتاجه . وصحة قوائمه ، وسلامة أعضائه ، وبراءته من العيوب الظاهرة والباطنة .

وكذلك السيفُ لمّا بهره جَلاؤه وصِقاله وصفاءُ حديدته ، لم يمضِ فيه اختياره على غيره من السيوف ، حتى شاور من يعرف حسنه وطبعه وجوهرَهُ وفِرِنده ومضاءه .

وكذلك لما أعجبه من ثوب الوشي حسنُ طَرْزه ، وكثرةُ صوره وبديعُ نقوشه ، واختلاف ألوانه — لم يبادر إلى إعطاء ثمنه حتى رجع إلى أهل العلم بجوهره وكثرة مائه ، وجوْدة رقعته وصحة نساجته ، وخلاص إبْرِيسَمه .

فكيف لم يفعلْ ذلك فى الشعر ، لما راقَهُ حسنُ وزنه وقوافيه ، ودقيقُ معانيه ، وما يشتمل عليه من مواعظَ وأدب وحكمٍ وأمثال .

فلم يتوقفْ عن الحكم له على ما سواه ، حتىّ يرجعَ إلى مَنْ هو أعلمُ منه بألفاظه واستواءِ نظمه ، وصحة سبْكه ، ووضعِ الكلمِ منه فى مواضعه ، وكثرةِ مائه ورونقه ، إذْ كانَ الشعرُ لا يُحْكَمُ له بالجودة إلا بأنْ تجتمع هذه الخلالُ فيه .]

— ٤ —

أثر الخبرة والدربة الطويلة :

[ألا ترى أنه قدْ يكونُ فرسان سليمان من كلِّ عيْب ، موجودٌ فيهما سائرُ علاماتِ العتْقِ والجوْدة والنجابة ، ويكونُ أحدهما أفضلَ من الآخر بفرْق لا يعلمه إلا أهل الخبرة والدُّربة الطويلة .

وكذلك الجاريتان البارعتان فى الجمال ، المتقاربتان فى الوصف ، السليمتان من كلِّ عيب ، قد يفرق بينهما العالمُ بأمر الرقيق ، حتى يجعلَ بينهما فى الثمن فضلاً كثيراً، فإذا قيل له[وللنخّاس]: من أين فضلت أنت هذه الجارية على أختها؟ ومن أين فضّلت أنت هذه الفرس على صاحبه ؟ لم يقدر على عبارة توضّح الفرق بينهما . وإنما يعرفه كلٌّ واحد منهما بطبعه ، وكثرةِ دُربته ، وطول ملابسته .

وكذلك الشعر : قد يتقارب البيتانِ الجيدان النادران ، فيعلم أهل العلم بصناعة الشعر : أيهما أجود إن كان معناهما واحدا ، أو أيهما أجودُ فى معناه إن كان معناهما مختلفا .

وقد ذكر هذا المعنى بعينه محمد بن سلام الجمحي ، وأبو علي : دعبل بن علي الخزاعي ، فى كتابيهما .

وحكى اسحاقُ الموصليُّ قال : قال لى المعتصمُ : أخبرنى عن معرفة النَّغَم وبيِّنها لى ، فقلتُ : إنّ من الأشياء أشياءَ تحيط بها المعرفةُ ولا تؤدِّيها الصفة . قال : وسألنى محمد الأمين عن شعرين متقاربيْن ، اخترْ أحدهما ، فاحترت ، فقال : من أين فضّلت هذا على هذا ، وهما متقاربان ؟

فقلت : لو تفاوتا لأمكننى التبيين ، ولكنها تقاربا ، وفضّلتُ هذا بشىء تشهد به الطبيعة ، ولا يعبّر عنه اللسان .

وقد قيل لخلف الأحمر : إنك لاتزال تردّ الشىءَ من الشعر ، وتقول : هو ردىء ، والناس يستحسنونه .

فقال : إذا قال لك الصَّيْرفىّ : إن هذا الدرهم زائف ، فاجهدْ جَهْدك أن تنفقه ، فإنه لا ينفعك قولُ غيره : إنه جيّد .

فمن سبيل مَنْ عرف بكثرة النظر فى الشعر والارتياض به ، وطول الملابسة له ، أن يُقْضَى له بالعلم بالشعر والمعرفة بأغراضه ، وأنْ يسلَّمَ له الحكمُ فيه ، ويُقبل منه ما يقوله ، ويعمل على ما يمثله ، ولا ينازَع فى شىء من ذلك ، إذ كان من الواجب أن يسلمّ لأهل كلّ صناعة صناعتهم ، ولا يخاصمهم فيها ، ولا ينازعهم إلّا مَنْ كان مثلهم نظيرا فى الخبرة وطول الدُّربة والملابسة]

— ٥ —

هل تنتقل شخصية الناقد إلى غيره ؟ .

[وإنه ليس فى وسع كل أحد [منهم] أن يجعلك أيها السائلُ المتعنِّتُ ، أو المسترشدُ المتعسم فى العلم بصناعته كنفسه ، ولا يجدُ إلى قذف ذلك فى نفسك ، ولا فى نفس ولده ، أو مَنْ هو أخصّ الناس به سبيلا ، ولا أن يأتيك بعلّة قاطعة ، ولا حجّة باهرة ، وأنْ كان ما اعترضتَ به اعتراضا صحيحا ، وما سألت عنه سؤالا مستقيما ، لأن مالا يدرك إلا على طول الزمان ، ومرور الأيام ، لايجوز أن يحيط [محيط] به فى ساعة من نهار .

ثم إنّ العلمَ بالذى لا يُعْلَمُ فى أكثر أحواله إلا بالرؤية والمشافهة لا يعرف حقّ المعرفة بالقول والصفة ، وقد قيل : ليس الخبر كالمعاينة وعلة ذلك بيّنة واضحة ، ومعلومة ظاهرة ، وهى : أنه لايمكنه أن يشاهد بك جميع المعلومات التى اختبرها ، وعلم علمه [منها] بملابستها فى السنين الطويلة ، أن يصف لك عشرة آلاف

جارية ، أو عشرة آلاف سيف ، مختلفات الأجناس والجواهر [والأوصاف] فيجعلك مشاهدا لذلك كلّه فى لحظة واحدة ، ووقت واحد ، ومُخْبرا لك بكل علّة وكل حجّة وكل نعت وصفة فى كلّ نوع من ذلك ، وكل جنس فى تلك الساعة .

وهو إنما علم ذلك على مرور الأيام ، وطول الزمان ، وهذا محال لا يمكن ، ولا يسوغ ، ولا يقدر عليه [أحد] إلا خالق الخلق وبارىء البشر]

— ٦ —

غَبْنُ العقل أعظم ضررا من غَبْن المال :

[وبعد : فَلِمَ لا تصدّق نفسك أيها المدّعى . بتعرّفنا مِنْ أين طرأ عليك [العلم] بالشعر ؟

أمن أجل أنّ عندك خزانة كتب تشتمل على عدة من دواوين الشعراء ، وأنك ربّما قلّبْتَ ذاك وتصفحته ، أو حفظت القصيدة والخمسين منه ؟

فإنْ كان ذلك هو الذّى قوّى ظنك ، ومكّن ثقتك بمعرفتك ، فلم لا تدّعى المعرفة بثياب بدنك ، ورحْل بيتك ونفقتك ؟

فإنك دائما تستعمل ذلك ، وتستمتع به ، ولا تخلو من ملابسته ، كما تخلو فى كثير من الأوقات من ملابسة الشعر ودراسته .

حتّى إذا رُمْتَ تصريف دينار بدراهم ، أو تصريف دراهمَ بدنانير ، أو ابتياع ثوب أو شيء من الآلة — لم تثق بفهمك ولا عملك حتى ترجع إلى مَنْ يعرف ذلك دونك ، فتستعين به على حاجتك .

ولِمَ لمّا خفت الغبينة فى مالك فأذعنت وسلّمت وأقررت بقلّة المعرفة — لم تخش الغبينة[١] والوَكْسَ فى عقلك ، فتسْلّمُ العلم لمستعر إلى أهله ؟ فإن الضرر فى غبن العقل أعظم من الضرر فى غبْن المال .]

---

(١) غبن الشيء وفيه كفرح غبنا وغبنا : نسيه أو أغفله أو غلط فيه . وغبنه فى البيع يغبنه غبنا ويحرك أو بالسكون فى البيع وبالتحريك فى الرأى : خدعه . القاموس المحيط مادة (غبن)

المعرفة بأجناس الكلام كالمعرفة بسائر الصناعات :

[فإن قلتَ : وما العلم بالخيل والبَزّ والرقيق والذهب والفضة التى لم تُطبع الإنسان على المعرفة بها ، والعلم جيّدها ورديئها كما طُبع على الكلام ، فكان كل أحد [يكون] متكلما ، وليس كل أحد صيرفيا ، ولا بزّازًا ، ولا نحّاسا ؟

قيل : ولا كلّ أحد يكون شاعراً ، ولا خطيباً ، ولا فى منطقة بارعاً ولا بليغاً ولو كان ذلك كذلك لما رأيت أحدا يتكلم [فيستحسن كلامه ولا يستعاد وآخر يتكلم] فَيُضْحك منه .

فالإنسان المتكلم يعلم معانى ألفاظ لغته ، ولا يعلم جيّدها من رديئها [ومتخيَّرها من مَرذُولِهَا] كما أنه يَعلم أيضا أنواع الثياب والجواهر والخيل والرقيق ، ويميّز أجناسها ، ولا يعلم جيّد كل جنس من رديئه وأرفعه من أدونه .

فكما أن المعرفة بكل جنس من هذه صناعة ، فكذلك المعرفة بأجناس الكلام [من الشعر] والخطابة صناعة ، فإذا رجعت فى المعرفة بتلك إلى أهلها ، فارجعْ أيضا [فى المعرفة] بهذه إلى أهلها .

وبعد : فإنىّ أدلّك على ما ينتهى بك إلى البصيرة والعلم بأمر نفسك فى معرفتك بهذه الصناعة أو الجهل بها .

وهو أن تنظر ما أجمع عليه الأئمةُ فى علم الشعر من تفضيل بعض الشعراء على بعض ، فإن عرفت علة ذلك فقد علمت ، وإن لم تعرفها فقد جهلت ، وذلك أن تتأمَّل شعر أَوْس بن حجَر والنابغة الجعدى ، فتنظر من أين فضّلوا أوسا ، وتنظر فى شعرىْ بشر بن أبى خازم ، وتميم بن أبىّ بن مُقْبِل فتنظر من أين فضلوا بشرا

وأخبرنى بعض الشيوخ عن أبى العباس ثعلب عن ابن الأعرابىّ عن المفضّل أنّ سائلا سأله عن الرّاعى وذى الرُّمّة أيهما أشعر ؟ فصاح عليه صيحة منـ . . أى لا يقاس ذو الرمّة بالراعى ، وكذلك غير المفضّل لا نقيسه به ولا يقارَب بينهما .

فتأمّلْ بعض شعرىْ هذين ، فانظر من أين وقع [تفضيل الراعى أو غير هؤلاء من شاعرين أجمع على تفضيل أحدهما على الآخر ، فتنظر من أين وقع] التفضيل

فهذا الباب أقرب الأشياء لك إلى أن تعلم حالك فى العلم بالشعر ونقده فإنْ علمت من ذلك ما علموه ، ولاحتْ لك الطريق التى بها قدّموا من قدّموه ، وأخّروا من أخّروه ، فثق حينئذ بنفسك ، واحكمْ يسمع حكمك .

وإن لم ينته بك التأمل إلى علم ذلك فاعلمْ أنك بمعزل عن الصناعة ثم إن كنت شاعرا فلا تظهرنّ شعرك ، واكتمه كما تكتم سرّك .

فإن قلت : إنه قد انتهى بك التأمّل إلى علم ما علموه — لم يُقْبل ذلك منك حتى تذكر العلل والأسباب ، فإن لم تقدر على تلخيص العبارة عن ذلك فحتى تعلم شواهده من فهمك ، ودلائله من اختياراتك ، وتمييزك بين الجيّد والردىء .

ثم إنى أقول بعد ذلك : لعلك — أكرمك الله — اغتررْتَ بأن شارفت شيئا من تقسيمات المنطق ، أو جُمَلًا من الكلام والجدل ، أو علمت ابوابا من الحلال والحرام ، أو حفظت صدرا من اللغة ، أو اطلعت على بعض مقاييس العربية ، وأنّك لما أخذت بطرَف نوع من هذه الأنواع بمعاناة ومزاولة ، ومتّصل عناية ، فتوجهت فيه ومهرت — ظننتَ أن كلّ مالم تُلابسه من العلوم ، ولم تزاوله يجرى ذلك المجرى ، وأنك متى تعرّضتَ له ، وأمْرَرْتَ قريحتك عليه نفذتَ فيه ، وكشفت [لك] عن معانيه ، هيهات !

لقد ظننتَ باطلا ، ورمت عسيرا ، لأن العلم — [من] أىّ نوعٍ كانَ — لا يدركه طالبه إلا بالانقطاع إليه ، والإكباب عليه ، والجدّ فيه ، والحرص على معرفة أسراره وغوامضه .

ثم قد يتأتّى جنس من العلوم لطالبه ، ويتسهّلُ ، ويمتنعُ عليه جنسٌ آخر ويتعذّر : لأن كلِ امرىء إنما يُيَسَّرُ له ما فى طينته قبُوله ، وما فى طباعه تعلمه .

فينبغى — أصلحك الله — أن تقفَ حيث وقف بك ، وتقنع بما قُسم لك ، ولا تتعدّى إلى ما ليس من شأنك ولا من صناعتك [ا هـ] (١)

---

(١) الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى تحقيق السيد أحمد صقر ط ٢ — ١٣٩٢ هـ — ١٩٧٢ م دار المعارف بمصر : ١ / ٤١١ — ٤٢٩ .

. بين ابن سلّام والآمدى

وتقتضينا المحافظة على المنهج التاريخي أن نقف بين يدىْ ابن سلّام الجمحّى والآمدى وقفة حقيقة قبل أن نستغرق فى الحديث عن تطور فكرة « النقد والناقد عند ثانيهما موازنين بين الرجلين فى تلك الفكرة القديمة الجديدة فى الوقت نفسه .

فبالرغم من أنّ هناك مساحة زمنية بينهما تزيد عن قرن كامل(١) فإن دلائل التأثير والتأثر تبدو للوهلة الأولى فى موازنة الآمدىّ ، فقد سلك المنهج العلمى الذى اختطه ابن سلام لنفسه فى كتابه « طبقات فحول الشعراء » فى كثير مما يشتمل عليه من سمات وخصائص .

إذ نظر إلى السابق بنفاذ بصيرة ، وأمعن ، وأطال الإمعان ، وتلقف بعض القضايا النقدية ، وتطوّر بها ، حتى بلغ بها مرحلة من الشمول والتعميق لم تكن عند صاحبه .

فهو لا يحبّ أن يطلق القول إطلاقا بأى الشاعرين : البحترى وأبى تمام أشعر عنده ، لتباين الناس فى العلم ، واختلاف مذاهبهم فى الشعر ، وهو لا يرى أن يفعل ذلك ، فيستهدف لذمّ أحد الفريقين ، لأن الناس لم يتفقوا على أى الأربعة أشعر ؟ فى امرىء القيس ، والنابغة ، وزهير ، والأعشى ، ولا فى جرير والفرزدق والأخطل ، ولا فى بشار ومروان بن أبى حفصة ، ولا فى أبى نواس وأبى العتاهية ، ومسلم ، والعبّاس بن الأحنف .

لاختلاف آراء الناس فى الشعر ، وتباين مذاهبهم فيه .(٢)

إنّ الآمدىّ يحسب ألف حساب للدراسات العلمية التى سبقته ، مادامت تتعلق بقضية من قضايا الأدب ، أو

---

(١) توفى ابن سلام سنة ٢٣١ أو ٢٣٢ هـ أما أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدى ، فقد توفى سنة ٣٧٠ أو ٣٧١ هـ

(٢) الموازنة ، ص ٥ .

تقف عند شخصية من الشخصيات الشعرية الكبيرة التى تثير كثيراً من الآراء ، وتتعدّد فيها وجهات النظر ، بل تقيم ألوانا من الاتجاهات العامة تصبح أشبه ما تكون بالمدارس الأدبية الحديثة ، لكل مدرسة طابعها ، واتجاهها ، وسمتها الفنى .

ومعنى ذلك أنه قد سمع كل ما قيل ، وقرأ كل ماكتب عن البحترىّ وأبى تمام ، ووعى ماسمع ، وما قرأ ، فوجد أن القصية كبيرة ، لايحسمها إطلاق القول ، أو التعميم فى الأحكام ، كما كان يفعل أنصار أبى تمام تارة ، وأنصار البحترىّ تارة أخرى .

وهو لا يريد أن يكون كهؤلاء ، وإلّا فقد تعرض لذمّ أحد الفريقين ، إنه يريد أن يكون شيئا آخر ، يريد أن يكون ناقدا آخر ، يسلك اتجاها جديدا فى النقد ، ويقيم لنفسه مذهبا فى الحكم على العمل الأدبىّ ، ينفرد به عن سابقيه ومعاصريه .

بالرغم من أنه يسلّم بأن الناس يتباينون فى العلم ، وتختلف مذاهبهم فى الشعر .

إنه يريد أن يقول : لهؤلاء العلماء ما يريدون ، ماداموا يستمدون عطاءهم النقدى من أذواقهم المصقولة ، وتخصصهم المعمق فى التجربة ، ودوام الممارسة فى النصوص الأدبية ، والأذواق تختلف باختلاف الزمان والمكان ، وتكتسب مرانا أكثر ودربة أكثر ، بالاحتكاك الطويل بالشعر والأدب ، ولهم بعد ذلك أن يختلفوا حول الشعراء من القدماء والمحدثين .

والآمدىّ لا يكتفى بهذا القول ، ولا يقنع بهذا التقرير الذى وقف عنده ابن سلام من قبل ، بما لايدع مجالا للشك ، ولكنه يريد أن يضع نفسه بين هؤلاء النقاد وضعا ملائما ملائما لقريحته الفذة ، فسلك طريق الموازنة ، يسجل حسنات أبى تمام وهفواته ، كما يسجل حسنات البحترى وهفواته .

وإن كانت عواطفه ميّالة إلى مذهب الطبع الذى يمثله البحترى ، نافرة أحيانا من مذهب الصنعة الذى يمثله أبو تمام .

وهو مع ذلك لا يفرض رأيه إلا من طرف خفى ، ولا يُدِلّ بمذهبه النقدى إلا عن طريق الرمز والإشارة .

« فإن كنت — أدام الله سلامتك — ممن يفضّل سهل الكلام وقريبه ، ويؤثر صحة السبك ، وحسن العبارة ، وحلو اللفظ ، وكثرة الماء والرونق ، فالبحترى أشعر عندك ضرورة »

« وإن كنت تميل إلى الصنعة ، والمعانى الغامضة التى تستخرج بالغوص والفكرة ولا تلوى على ماسوى ذلك ، فأبو تمام أشعر عندك لامحالة »(١)

وأنت ترى من خلال ما سقناه أن مذهبه النقدى هو مذهب الطبع ، وأنه أحيانا يغمز مذهب العقلانية فى صحيحه ، ويحاول جاهدا أن يرجع إلى موضوعيته كلما جمحت به ذاتيته ، وإن كان ذلك عن طريق التلميح دون التصريح .

ولكنه لا يستطيع أن يستمر على هذا الخفاء الذى يغلّف به رأيه ومذهبه ، فتكشفه بعض النصوص ، التى تشفّ عن نفسه ، ومنها هذا النص الذى نؤثر أن نسوقه فى هذا المقام ، لنتبيّن فى كثير من الوضوح ميول الآمدىّ واتجاهاته فى النقد الأدبى .

يقول :

« وأنا أذكر فى هذا الجزء الرّذْل من ألفاظه — يقصد أبا تمام — والساقط من معانيه ، والقبيح من استعاراته ، والمستكرَه المتعقّد من نسجه ونظمه ، على ما رأيت المتذاكرين بأشعار المتأخرين يتذاكرونه ، وينعون عليه ، ويعيبونه به ، وعلى أنى وجدت لبعض ذلك نظائرَ فى أشعار المتقدمين ، فعلمتُ أنه بذلك اغترّ ، وعليه فى العذر اعتمدَ ، طلباً منه للإغراب والابداع ، وميلاً إلى وحشىّ المعانى والألفاظ .

(١) الموازنة ص ٥

وإنما كان يندرُ من هذه الأنواع المستكرهة على لسان الشاعر المكثر البيتُ الواحدُ والبيتان ، فيتجاوز له عنه ، لأن الأعرابيّ لا يعوّل إلا على قريحته ، ولا يعتصمُ إلا بخاطره ، ولا يستقى إلا من قليبه .

فأما المتأخر الذى يطبع على قوالب ، ويحذو على أمثلة ، ويتعلّمُ الشعر تعلّما ، ويأخذه تلقّنا ، فمن شأنه أن يتجنّبَ المذمومَ منه ، ولا يتبع من تقدّمه إلا فيما استُحسِنَ منهم ، واستجيدَ لهم ، واختير من كلامهم ، أو فى المتوسط السالم إذا لم يقدرْ على الجيّد البارع ، ولا يوقع الاختيار والاستكثارَ ممن جاء عنهمْ نادرا ، ومن معانيهمْ شاذًا ، ويجعله حجّة له وعذرا ، فإنّ الشاعرَ قد يُعَابُ أشدّ العيب إذا قصد بالصنعة سائر شعره ، وبالإبداع جميع فنونه .

فإنّ [illegible] مجاهدة للطبع ، ومغالبةٌ للقريحة ، مُخْرِجَةٌ سهل التأتى إلى سوء التكلّف ، وشدّة التعمّل ، كما عِيبَ صالح بن عبد القدّوس ، وغيره ممن سلك هذه السبيل ، حتى سقط شعره ، لأنّ لكل شىءٍ حدًّا ، إذا تجاوزه المتجاوزُ سمّى مفرطا ، وما وقع الإفراط فى شىءٍ إلا شانه ، وأحال إلى الفساد صحته ، وإلى القبح حسنه وبهاءه .

فكيف إذا تتبّع الشاعرُ مالا طائل تحته من لفظة مستغثّة لمتقدم ، أو معنى وحشىّ ، فحعله إماما ، واستكثر من أشباهه ، ووشّح شعره بنظائره ، إن هذا لعينُ الخطأ ، وغاية فى سوء الاختيار »(١)

وواضح من هذا النص أن الآمدىَّ يطمئن نقده فى رحاب الطبع ، وأنه لا يخرج جملة على مذاهب المتقدمين ، هو منظور واسع الباع ــ مافى ذلك شك ــ لكنّهُ غير ثائر ، هو أديب ناقد ، يتميز بذوق الأديب ، ورقة الأديب ، وإلهام الأديب ، وهو مع ذلك عالم دقيق ، يحسب خطواته ويعدّها ، ويقلّب وجوه الرأى ، ويعاود النظر فيها .

---

(١) الموازنة ، ٢٥٩ ــ ٢٦٠

من هنا ينظر إلى التجديد نظر محافظ له تقاليده وأسسه التى ينبغى أن يحافظ عليها، يأخذ من الجديد بعضا، ويدع بعضا، كما يأخذ من القديم بعضا، ويدع بعضا.

وواضح أيضا أنه لا يحب التجاوز والأفراط، لأن الإفراط ما وقع فى شيء إلا شأنه، وأحال إلى الفساد صحته، وإلى القبح حسنه وبهاءه.

ونستطيع هنا أن نضيف مقياسا من مقاييس النقد الأدبى يطمئن إليه الآمدى كل الاطمئنان، ويستروح فى ظلاله كل الاستروح، ألا وهو مقياس الاعتدال بين الصنعة والطبع، أو بين الطبع والصنعة.

ولا نحبّ أن نستطرد حول هذا المقياس الذى يستريح إليه صاحب الموازنة، لأن لذلك مكانا من الدراسة، عندما نعرض لهذا الأصل من الأصول النقدية التى تعدّ قديمة وحديثة، حتى لا يشغلنا ذلك عن تقرير أمر هو غاية فى الأهمية، يتعلق بمنطق الآمدى الذى أفاده من أرسطو، والذى يظهر فى تركيب النصّ، وتعلق بعضه ببعض، وفى الذهنية الشديدة التى يتّضح من خلالها عنصر الاقناع، وعلى سبيل المثال: ماذكره من « أن الشاعر قد يعاب أشدّ العيب إذا قصد بالصنعة سائر شعره، وبالإبداع جميع فنونه، فإن تلك مجاهدة للطبع، ومغالبة للقريحة، مخرجة سهل التأليف إلى سوء التكلف، وشدة التعمل؛ كما عيب صالح بن عبد القدّوس، وغيره ممن سلك هذه السبيل حتى سقط شعره ..... »

لقد أصبح نقد الآمدىّ متميزا تميزا شديدا عن نقد ابن سلام، على الرغم من أنه تأثر به فى منهجه وطريقته، إذ كانت نظرته مستوعبة شاملة، تميل إلى الإحصاء والدقة، كما تميل إلى تقنين نظرية نقدية، أقامها على دعائم من التراث الأدبى والنقدى، بعد أن هضمه وتمثله.

« إن الموازنة كانت فى حينها « علمية المظهر » والمنهج ، لحاجة ذلك الصراع الدائر بين الطرفين من الفريقين ، وكان هذا التطرف يرى الحسنات عند واحد ، ويقرن إليها السيئات عند آخر ، ثم يعمى كل منهم عن سيئات صاحبه فمن حق الموازنة أن تكون قائمة على الحساب ، هذه حسنة ، يقابلها حسنة ، وهذه خمس حسنات يقابلها أربع ، فإن شئت بعد ذلك أن تقوم بعملية جمع وطرح استطعت أن تصل إلى نوع من الحكم قائم على الدقة الاحصائية ، وهو على أية حال أسلم من الحكم المرسل ، الذى يأخذ الأمور بالجملة دون التفصيل ، وتلك غاية أخرى تكفل الموازنة تحقيقها ، وهى أن تكون نقطة الالتقاء بين المنصفين من كلا الفريقين ، وبها يكشف الغطاء عن مذهبين متوازيين عاشا جنبا إلى جنب فى تاريخ الشعر العربى ، وتاريخ الذوق العربى »[1]

ويفرض الآمدىّ منزلة لقارئه ، ترتفع به إلى مستوى إدراك العلل والأسباب فى سمات الجميل والقبيح ، وكأنه يريد أن يتخذ لمذهبه فى النقد أنصارا متحمسين ، يرتفعون إلى مستوى إدراكه الفنى الذى يعتقد — مقتنعا — أنه أسمى من مستوى سابقيه ، والأنصار المتحمّسون الذين يصلون إلى منهج أستاذهم أو يتفيّمون طريقة أستاذهم أمر من الضرورة بمكان ، مادام أنصار أبى تمام يتعصبون لمذهبه الأدبىّ فى الصنع ، ومادام أنصار البحترى يتعصبون لمذهبه الأدبى فى الطبع .

وإذا كان الأمر كذلك ، فلا عجب أن يكون لمذهب التوسط ، أو مذهب الاعتدال أنصار يقتنعون ، ويتحمسون .

فإذا طالب قراء الآمدىّ بالعلل والأسباب التى أوجبت تفضيل هذا على ذاك ، أو ذاك على هذا . فهو يجيب بما أحاط به علمه من بيان مذهب كلٍّ من الشاعرين — البحترى وأبى تمام — وماينسب لكل منهما من مساوىء فى سرقة المعانى وانتحالها ، وغلطها فى المعانى والألفاظ ، وفى إساءة من أساء

(١) تاريخ النقد الأدبى عند العرب - الدكتور إحسان عباس ص ١٦٠ .

منهما . فى وجوه البلاغة ، أو فى الأسلوب ، ورداءة النظم والتركيب ، واضطراب الوزن ، وغير ذلك مما كشف عنه النقاب فى مواضعه ، وما سيعود إليه فى مكانه من الموَازنة .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، سيكشف عن الوجه المقابل لهذه المساوىء ، حتى تتم الصورة النقدية ، وتتكامل سماتها فى صيغتها الفنية ، وشكلها الأسلوبى ، وهذا الوجه المقابل يتمثل فى بيان محاسنهما وبدائعها ، وعجيب اختراعاتهما ، وسائر أغراضهما ومعانيهما فى الأشعار التى يُرَتِّبُهَا فى أبواب الموازنة ، وفى التنصيص على الجيد وتفضيله ، وعلى الردىء وترذيله ويذكر من العلل والأسباب ما ينتهى إليه التخليص ، وتحيط به العبارة .

ثم يقف وقفة حادّة أمام تلاميذه وقرائه ، ليشعرهم بأستاذتيه ، التى تتفرد ببعض مالا يمكن إخراجه إلى البيان ، ولا إظهاره إلى الاحتجاج ، وهو علّة مالا يعرف إلا بالدُّربة ، ودائم التجربة ، وطول الملابسة ، وهى أمور يتميز بها الآمدى عن غيره ، أو بعبارة أعم ، يتميز بها أهل الحذاقة بكل علم وصناعة على من نقصت تجربته ، وقلّت درته ، لأنّ أهل الحذاقة قد ركب فيهم من الطبع ما يصل بهم إلى هذا السموّ فى المعرفة ، وإلا فلا .

وبعد أن يعلن هذا العالم الناقد عن مذهبه النقدى ، من خلال النظر فى أدب الشاعرين الكبيرين ، ويرسم حدود مذهبه ، ويكشف عن العلاقات بين أجزاء الأسلوب الأدبى ، ويبين أثر الصياغة الشعرية فى تمييز كل منهما على صاحبه ، وما يتفرد به أمثال الآمدى من الموهبة المصقولة بالدربة والمران ، أو ماركب فيهم من حاسّة تزيد على حواسّ الإنسان .

بعد أن يصنع ذلك كله ، يكل الأمر فى النظر إلى الأدب ونقده إلى تلاميذه ومريديه ، ليميزوا بين الجيّد والردىء ، ويعملوا النظر فى النصوص الأدبية ، ويتأملوا أبعادها الفنية .

والذى يبلغ حدّ التأمل ، فإنه يأخذ بأطراف [illegible] العلم ، والذى يأخذ بأطراف العلم يتملك القدرة على الإنصاف .(١)

لقد بعدت المسافة كثيرا بين نقد الآمدى ، ونقد ابن سلام . وبقى لابن سلام فضل الريادة النقدية فى بعض القضايا التى أثارها ، ودرسها صاحب الموازنة ، مثل مشكلة السرقـات ، والانتحال ، وغيرها .

وبقيت صفة الاستمرارية جلية ، تربط بين نقد الرجلين ، على بعد المسافة الزمنية بينهما .

كما بقيت خصوصية لصاحب الموازنة ، خصوصية فى هذا البيان النقدى الذى كشف عنه ، ونسبه إلى نفسه ، وميّز به ذاته النقدية .

« إن خصوصية الطاقة النقدية ــ لديه ــ خصوصية كاملة ، واكتسابها لا يحدث بالتلقين ولا التعلم ، إنما تكتسب متى توافرت [illegible] الذاتية ، وهى لفرط خصوصيتها تعطى صاحبها الحق ــ عند الآمدى ــ فى نوع من « السلطة النقدية » التى توجب فى نظره على الآخرين الأخذ عنه ، دون التمسك بتقديم الحجج ، تلك الحجج التى يبدو تقديمها غير ممكن فى بعض الحالات ، لأنها تُحَسُّ أكثر مما يمكن التعبير عنها ، وكل ذلك يؤكد « نقدية » النقد ، كما يؤكد « أدبية » الأدب .

ذلك : لأنه يقيم صرح النقد على أساس التمرّس الأدبى الذى يجعل من الناقد ذاتا فريدة ، يبعض تفرّدها عن النصر بالمادّة الأولية التى يتعامل معها ، وهى الأدب الإبداعى »(٢)

وحين نستطيع أن نستخلص من أقوال الآمدىّ التى سبق أن عرضنا لها روحه فى الدراسة ، فهى روح ناصحة ، روح

(١) [illegible]

(٢) [illegible] ص ١٨

منهجية حذرة يقظة ، وهو يتناول الخصومة كرجل بعيد عنها ، يريد أن يجمع عناصرها ، ويعرضها ، ويدرسها ، فإن قصر حكمه على الجزئيات التى ينظر فيها ، فقد يكون البحترى أشعر فى باب من أبواب الشعر ، أو معنى من معانيه ، وقد يكون أبو تمام أشعر فى ناحية أخرى ، وأما إطلاق الحكم ، وتفضيل أحدهما على الآخر ، فهذا ما يرفضه صاحب الموازنة »(٢)

إن الآمدى يستمدّ طاقته النقدية المنهجية من ذوقه وذكائه وثقافته ، فإن مال إلى مذهب الطبع ، فليس ذلك عن تعصب للبحترى ضدّ أبى تمام ، وإن راقه أحيانا مذهب العقلانية ، فهو يدعو إلى الفكر بقدر واعتدال ، وليس ذلك عن تعصب لأبى تمام ضد البحترى .

المسألة إذن مسألة ذوقية ذكائية ثقافية ، وعامل الذوق والذكاء والثقافة يختلف ويتعدد من ناقد لناقد ، ومن أديب لأديب ، فطبعىّ جدّاً أن يستريح صاحب الموازنة حينا إلى أبى تمام ، وأحيانا إلى البحترى ، فذلكم اجتهاده ، وما أوحت به ذاتيته التى لا يستطيع أن يتخلص منها ، مهما كان موضوعىّ النظرة إلى الأعمال الأدبية .

هذه المقدمة التى قدمنا بها لنصّ الآمدى لا تعتبر دخيلة عليه ، وإنما هى وثيقة الاتصال ، بفكرة النقد والناقد لديه ، لأنها تكشف عن منهج صاحب الموازنة ، وعن روحه الأصيلة فى تناول العمل الأدبى ، والنظر إلى الشعراء فى اختلاف مذاهبهم وسماتهم الفنية ، وعن حيدته الكاملة أو شبه الكاملة فى الشرح والتفسير والموازنة وإبداء الرأى . وتلك صفات جوهرية تشكل شخصية الناقد ، وتعدّ ضرورية فى بناء النقد الأدبى .

(١)

يعى الآمدىّ فى بداية هذا النص على هؤلاء الأدعياء الذين يحشرون أنفسهم حشرا فى طبقة النقاد ، وليسوا منهم فى قليل ولا كثير ،

(٢) النقد [illegible] محمد مندور ص [illegible]

بأسلوب تهكميّ ساخر، يقطر مرارة وحسرة، وربما كان هذا العمل مرضا من أمراض عصره الثقافية والأدبية، كما هو مرض من أمراض عصرنا.

وهو يجهّل هؤلاء «المتناقدين» الذين لم تتهيأ لهم وسائل التخصص، ولم ينظروا فى أنفسهم، وفيما حولهم نظرة الفاحص البصير، ومن العجب أنهم لا يدّعون المعرفة بكل ماحولهم، وما بين أيديهم، وما تكتسيه أجسامهم، وهم يعانون ذلك كله أكثر مما يعانون من أمر الشعر وروايته، ثم لايدّعون المعرفة بما يعانون ويزاولون، ويدّعون المعرفة بالشعر.

ويزداد عجبك إذا رأيتهم يهرعون إلى الخبراء فى أمور الخيل، والعلماء فى صناعة السيوف، والمتخصصين فى عمل الثياب ونسجها وتطريزها، إذا راق لهم شىء من ذلك، وأرادوا أن يحوزوه ويتملكوه، فما بالهم لم يهرعوا إلى خبراء الشعر وعلمائه وأهل صناعته، حينما تروعهم روائعه، وتبهرهم نبضات الجمال فيه؟

والنقاد المتخصصون لا يقفون من الشعر كما يقف الرجل العادىّ، يروقه حسن وزن الشعر وقوافيه، ودقيق معانيه، ومايشتمل عليه من مواعظ وأدب وحكم وأمثال، بل هناك مقاييس ضرورية يعرفها العلماء، غير ذلك.

«وهو حين يعدّد هذه الصفات لا يشير إلى اشتمال — الشعر — على مواعظ وأدب وحكم وأمثال، وهذا يدل على أن هذه الأمور التى قد تهدف إلى أهداف تعليمية ليست داخلة فى الحكم على الشعر عنده، والصفات الحقيقية التى يحكم بها على الشعر فى نظره هى: ألفاظه، واستواء نظمه، وصحة سبكه، ووضع الكلام منه فى مواضعه، وكثرة مائه ورونقه، إذ كان الشعر لايحكم له بالجودة إلا بأن تجتمع هذه الخلال فيه»(١)

(١) فى نقد الشعر: دكتور محمود الربيعى: ٥٧ — ٦٠: دار المعارف بمصر

(ب)

وفى الجزء الثانى يقف صاحب الموازنة وقفة موضوعية متأنية عند علاقة الخبرة والدربة بالتخصص ، هذه الخبرة والدربة يستطيع من خلالها الناقد أن يتعرف صفات الشيء ، ويقف منه على مالم يقف سواه ، وينفذ إلى أغواره البعيدة ، وخصائصة الدقيقة ، حتى كأنّ حاسّة جديدة حيال هذا الأمر قد خلقت فيه من طول الممارسة وكثرة التدرّب ، حيث يدرك مالا يدرك غيره عنه ، ويحسّ به إحساسا شديدا من داخله .

ويؤكد طاقة الذوق النقدية ، بمثل ما اكّدها به ابن سلّام ، فالدوق النقدى يستطيع أن يحسّ خبايا النص الأدبى وخفاياه ، كما أن الذوق الأدبى يستطيع أن يمنح النص الأدبى طاقة من الحيوية والنبض ، يستطيع أن يلهمه روحه التى يتحرك بها .

وبالرغم من تعدّد الأذواق فى تناولها للشعر ، وإحساسها به ، فإنها تمنحه خصوبة أكثر ، وتجددا أكثر .

هذه الحاسة الزائدة التى تتولّد فى الناقد والأديب ، بفعل الممارسة الطويلة ، والدربة الشاقة فى مجال النصوص ، تستمدّ عطاءها الشعورى من الذوق .

وإذا كان الناقد إنسانا متميزا ، موهوبا فى طبعه ، أو مطبوعا فى موهبته ، يحسّ مالا يحسّ به غيره لدرجة تعجز التعابير أحيانا عن رسم ملامحها وخصائصها ، فلا بدّ أن يكون نافذ الحكومة ، مسموع الرأى ؛ مادمنا قد سلمنا بقيمة التخصص ، وضرورته ، فى كل شأن من شئون الحياة ، ومادمنا نعترف اعترافا تلقائيا بأن الإنسان يسطيع أن يجيد معرفة شيء ، ولا يستطيع أن يجيد معرفة أشياء ، وأن الدعوة إلى الأخذ من كل فنّ بطرف قد دعا إليها الجاحظ ، ولم يدع إليها كلّ من الآمدى وابن سلام ، وأصبح التخصص روح هذا العصر الذى نعيش فيه .

إن التخصص يقتضى دراسة طويلة وعميقة ، تشغل عمر الإنسان ، أو أكثر عمره ، فالناقد مثلا يأخذ علم الشعر قليلا قليلا ، ثم يتشرب هذا القليل ، ويتمثله ، ليصبح من كيانه وتكوينه ، ويتحوّل إلى مادة طبعية فيه ، ثم تأخذ هذه المادة طريقها ، تمتزج بالعصب والإحساس ، وعن طريق هذا الإحساس يتذوق القصيدة الحميمة . كما يتذوق الفاكهة الجميلة ، وكما يستعذب ماء النقاخ .

ولكننا بالرغم من خطورة هذا العمل ، وخطورة هذا التكوين ، وخطورة هذا التخصص لانستجيب لتحكم الآمدى ، فى وجوب الاستجابة لنقده ، لأن النقد مهما بلغ مداه عمل فنيّ إنسانى ، يعتمد اعتمادا كبيرا على الذوْق الدارس ، فالرأى الواحد هنا لا نستطيع أن نفرضه ، وإلا عرضنا أنفسنا للنقد والمؤاخذه .

ثم إن الآمدى نفسه يقرّر منذ قليل بأن الناس يتباينون فى العلم ، وتختلف مذاهبهم فى الشعر ، ولم يقبل أن يميل إلى مذهب الطبع ميلا مطلقا ، ولا إلى مذهب الصنعة ميلا مطلقا ، واختط لنفسه مذهبا رضيه ، واستراح إليه ، سمّيْناه مذهب الاعتدال .

ونحن نسلّم تماما بأن يقضى بالعلم بالشعر ، والمعرفة بأغراضه ، لكل من عرف بكثرة النظر فيه ، والارتياض به ، وطول الملابسة له ، إذْ كان من الواجب أن يستقل أهل كل صناعة بالنظر فى صناعتهم ، ولا ينازعهم إياها إلا من كان مثلهم نظيرا فى الخبرة وطول الدربة والملابسة .

« يقودنا ذلك إلى حديث عن خصوصية الأداة التى يتوسّل بها الناقد فى تقويمه للشعر وسبق أن رأينا فى حديث خلف وابن سلام إشارة إلى طبيعة هذه الأداه ، وأنها من قبيل القدرات الخاصة التى تنمو بكثرة المدارسة ، ومداومة الاطلاع والنظر ، وتتبّدى فى امكانية إصدار أحكام ربما لايكون من الممكن تعليلها ، وإن كان ذلك لا يقدح فى صحتها ، وهذا هو الخط الذى كتب له الاستمرار فى الحديث عن مقدرة الحكم لدى الناقد ، متخذا شعاره من عبارة تنسب إلى اسحق بن ابراهيم الموصلىّ : « أن من الأشياء أشياءَ تحيط بها المعرفة ، ولاتؤديها الصفة »[1]

فهذه العبارة التى أجاب بها اسحاق الموصلى على قول المعتصم : « أخبرنى عن معرفة النغم وبيّنها لى » إنما تدل على أن هناك منطقة فى العمل الفنى يستطيع الخبير فيه أن يقترب منها ، وأن يعى سماتها وخصائصها ، ولكنه قد يعجز عن التعليل لكل ما يتذوقه من هذه السمات ، وتلك الخصائص .

فقد يكون الفرسان سليمين من كل عيب ، فيما سائر علامات العتق والجودة والنجابة ، ويتميز أحدهما على صاحبه بفرق لايحسّه إلا الخبير المدرب فى شئون الخيل .

---

(١) النقد العربى : للدكتورين عبد المنعم تليمه ، وعبد الحكيم راضى : ١٩٨٤ : دار الثقافه للنشر والتوزيع ص ٢٢٥

وكذلك الجاريتان البارعتان فى الجمال ، المتقاربتان فى الوصف ، السليمتان من كل عيب ، لا يفرّق بينهما إلا العالم بأمر الرقيق بما يحسّه من داخله ، وبما ركب فى طبعه ، فيزيد فى ثمن هذه على تلك .

ويقصينا القياس أن نقول من خلال هذين المثالين اللّذين ساقهما كلٍ من ابن سلّام والآمدى لتأكيد مقياس التخصص : إن القصيدتين أو العملين الأدبيين فى موضوع واحد ، أو موضوع مختلف قد يشتركان فى أن كلا منهما تشيع فيه روح الجمال ، ويتسم بالصدق الفنى ، وحسن الأداء ، وعمق التجربة ، ولا يفرّق بينهما إلا الناقد الفذّ الذى يحسّ إحساسا داخليا بفضل هذا على ذاك ، وقد لا يستطيع تعليل هذا الإحساس .

(جـ) وفى الجزء الثالث نقف عند مدى انتقال شخصية الناقد التى تكونت بالاحتكاك المباشر الطويل بالنصوص الأدبية ، وإدمان القراءة ، وطول الفهم ، وعمق الاستنباط على طول الزمنِ والامتزاج بآلاف التجارب الذاتية والانسانية ، فهل ينتقل هذا المزيج ، أو هذا المركب بفعل السنين الطويلة إلى الغير ما بين يوم وليلة ؟

يقرّر صاحب الموازنة أن ذلك مستبعد ، لأن النقد طاقة إنسانية تتكون فى الناقد عبر الأيام والأعوام ، ولا يستطيع الناقد أن ينقل تلك الطاقة الهائلة إلى غيره فى زمان يسير وبعبارة ثانية : هل يمكن أن يكون للناقد صورة تحاكيه ؟ كما أنه من الممكن أن يكون لكل أثر من آثار الطبيعة صورة تحاكيه ؟

الجواب : بالنفى ، لأن صورة الناقد والعالم والأديب لاتمثل إلا شكله ومظهره الخارجى ، اللهم إلا إذا كان المصوّر ملهما ، فإنه يترك شعاع إلهامه على الصورة ، مما يمنحها نبضا وحركة .

ولكنّ ذلك ــ مهما بلغت براعة المصوّر فى التصوير ــ لايمثل تلك العصارة النقدية التى تحوّلت إلى إحساس نقدى ، يمتزج بالعصب والدم ، وفى الوقت نفسه يستطيع الناقد أن يخلق ناقدا ، كما يستطيع العالم أن يكوِّن عالما ، ليس بنقل ذاته إلى غيره ، ولكن بالطريقة والمنهج والمعاناة ، التى تكوّن بها كل من الناقد والعالم الأستاذ . ولن يكون التلميذ فى نفس ملامح وسمات أستاذه ، إنه يكون ناقدا ، أو عالما له شخصية جديدة ، وملامح جديدة .

« والناقد يستطيع أن يحكم ــ يستجيد أو يسترذل ــ ولكن ليس من السهل عليه أن يسوق العلة ، فهذا يعني فيما يقول الآمدىّ وجوب أن يعرض علينا كل

مكوّنات خبرته على مدار الزمن الذى تلقاها خلاله ، تماما كما لو طلبنا من الخبير بالخيل أو الجوارى ، أو السلاح ، أن يطلعنا على جميع المعلومات التى اختبرها ، وعلم علمه منها بملابستها فى السنين الطويلة »

« فمن المحال أن يقدر على أن يصوّر لنا عشرة آلاف فرس ، أو أن يصف عشرة آلاف جارية ، أو عشرة آلاف سيف ، مختلفات الأجناس والجواهر والأوصاف »

فيجعلنا نشاهد كل ذلك فى لحظة واحدة ، مع إخبارنا بكل علة ، وكل حجة ، وكل نعت ، وصفة فى كل نوع من ذلك ، وكل جنس ، فى تلك الساعة .... هذا محال ، لأنه إنما علم ذلك على مرور الأيام ، وطول الزمان .

وواضح أن ذلك هو موقف الناقد نفسه عند الآمدىّ ، الذى يقدّم إلينا من خلال مماثلته السابقة شرحا ــ لعله أوفى ما يمكن أن يقدم ــ لنفس المبدأ الذى ردده من قبل « خلف الأحمر ، وابن سلام ، وصاغه اسحق الموصلى »(١)

(٤) وفى الجزء الرابع يقف أمام قضية لاتزال تشغل بال عصرنا ، فالكثيرون يشغلون أنفسهم بالمادة ، وما يتعلق بها ، ولا يلقون بالا للعقل ، وما يتعلق به ، ثم يضع لَبنةً قوية فى الصلة الوثيقة بين ثقافة الأديب وطبيعته ، وأن القارىء مهما قرأ من خزائن الكتب ، وتصفح آلاف الصفحات ، وحفظ دواوين الشعراء ، دون أن يرزق الملكة والموهبة التى تنفخ روحا فى أدبه ونتاجه فلن يكون فى مصاف الأدباء على الإطلاق .

حقا إنه بالثقافة وسعة الاطلاع ، وكثرة القراءة والممارسة ينتج كلاما سليما يخضع لتقسيم المنطق ، وصحة الأسلوب ، فإذا أضيفت الموهبة إلى ذلك كله كان ما ينتجه أدبا ينبض بحرارة العاطفة ، وعمق التجربة ، وصدق الشعور .

ويلفت نظر هؤلاء الأدعياء الذين يفتون فى أمر الشعر ، وليسوا من علمائه وناقديه بأن الواحد منهم لايعرف خصائص النسيج الذى تتكون منه ثيابه أدنى معرفة ، ولايدرك ما يتكون منه أثاث بيته أقل إدراك ، وهو يلبس ملابسه باستمرار ، ويستمتع بأثاث بيته دائما ، وليس كذلك الشعر الذى يخلو فى كثير من الأوقات من ملابسته ودراسته ، وهو إذا رام تصريف دينار بدراهم ، أو تصريف دراهم بدنانير لو شراء

---

(١) المرجع السابق ٢٢٥ ــ ٢٢٦

ثوب أو شيء لم يكتف بفهمه وعلمه ، وإنما راح يفتش عن عرافيه والمتخصصين فيه ، مستعينا بهم على قضاء حاجته ، وتأكيد ثقته بما يشتريه .

ثم يعقد موازنة مدارها العجب بين موقفين : موقف يخاف فيه الإنسان على ماله من أن يضيع ويتبدد ، في شراء شيء لايعلم كنهه ولا حقيقته ولا شيئا من خصائصه ومكوّناته ، فيجوب الآفاق يسأل العارفين بذلك الشيء ، حتى يضع ماله في موضعه الذى ينبغي أن يوضع فيه .

وموقف يتصل بالعقل والفكر ، فيدعى العلم والمعرفة ، ويفتى بلا وجل ولا استحياء ، دون أن يكلف نفسه مشقة البحث عن المتخصصين في أمر الشعر ، فيسألهم عن ماهيته ومكوّناته وخصائصه الفنية . وهو يعلم جيدا أن الضرر في غبْن العقل أعظم من الضرر في غبن المال .

(هـ) وفي الجزء الأخير من النص يردّ على قياس خاطيء ، فحواه أن الإنسان لم يطبع على المعرفة بأمر الخيل والبزّ والرقيق والذهب والفضة ، فهو لا يميز جيّدها من رديئها ، كما طبع على الكلام .

ومن ثمّ فالكلام خصيصة لكل الناس ، ولست تجد كل واحد منهم صيرفيا ، ولا بزازا ، ولانخّاسا .

وجواب صاحب الموازنة أنك لا تجد كل الناس شعراء ، ولا خطباء ، ولا بلغاء ، ولو كان الأمر كذلك ما رأيت أحدا يستجسن كلامة ، وآخر يتكلم ، فيهزأ السامعون به ، ويضحكون منه ، وخصيصة الكلام للإنسان ، تقف به عند معرفة ألفاظ لغته ، دون أن يعلم جيّدها من رديئها ، ومتخيرها من مرذولها ، كما أنه يعلم أيضا أنواع الثياب والجواهر والخيل والرقيق ، ويميز بين أجناسها ، ولا يعلم جيد كل جنس من رديئه ، فكما أن المعرفة بكل جنس من هذه صناعة ، فكذلك المعرفة بأجناس الكلام من الشعر والخطابة صناعة ، فإذا رجعت في المعرفة بتلك إلى أهلها ، فارجع أيضا في المعرفة بهذه إلى أهلها .

إن الآمدىّ يكرّر ويزيد ، ليؤكد نتيجة منطقية من خلال مواقفه المتعددة ، وهي خصوصية النقد ، وخصوصية النقاد ، ويضع دليلا يكشف عن المهارة النقدية بين يدى هؤلاء الأدعياء الذين يأخذون صناعة النقد مأخذا سهلا ، فلا يعانون ، ولا يتمرسون ، ولا يدرسون ، ولا ينكبّون حياتهم على النقد وعلومه ومناهجه . . .

فلينظر كلّ من أولئك فى شأن نفسه نظرة بصيرة ، وليتبين ما أجمع الأدباء والنقاد على تفضيله من الشعراء ، وليقرأ شعر الفاضل والمفضول قراءة تصل به إلى صحة ما أجمع عليه أهل هذه الصناعة ، فإن وجد صحة ذلك فى نفسه ، واستطاع أن يقيم الدليل والحجة على تفضيل أوس بن حجر على النابغة الجعدىّ ، وأن يعلّل ، وأن يقيم الأسباب ، إن لم يكن بالتعبير ، فبما يدل عنه حاله فى مجالس العلم والأدب .

إنه إن وجد لذلك صدى فى نفسه ، وأحسّ بهذه الحقيقة تنبض فى خلجات وجدانه ، فليهنأ بهذه المهارة ، وليستروح ظلالها ، وإذا لم يحسّ بهذه الحقيقة فجدير به أن يبتعد عن مجال النقد ، ثم إن كان شعرا فليكتم شعره ، كما يكتم سرّه .

ولا يحسبّن أن وقوفه على بعض علوم العربية ، واطلاعه على بعض قضايا المنطق ، وتبريزه فى بعض فنون القول ، قد يصل به إلى أن يكون ناقدا فذّا فذلك ضرب من الغرور لا يصل به إلى ما يريد .

إن صاحب الموازنة يعرض لقضية « علوم النقد » وهى قضية لاتزال مثارة بين يدى البحث المعاصر ، ولكننا نريد أن نؤكد أمرا عنّ لنا فى هذا الصدد ، وهو مدى الجدوى من علوم النقد .

هل تصلح وحدها — من وجهة نظر الآمدى — ووجهة نظر النقاد المعاصرين لأن تخلق ناقدا ؟

إن الناقد عالم فنّان ، ولا يمكن الفصل بين الناقد العالم ، والناقد الفنان . إنه كلاهما فى وقت واحد ، والناقد العالم فقط يفقد نقده روح الفن ، التى تكسبه قوة التأثير ، وتصل به إلى أعماق النفس ، وتفعل فعلها الرائع فى المشاعر والأحاسيس الانسانية . والناقد الفنان فقط : بعيدا عن تجريب العالم وحصافته الذهنيه ، وثقافته الواسعه وعالمه الفكرى : يجىء نقده وقد بعد عن العقلانيه التى تخلق العلل والأسباب ، وتقيم الموازنات بين النصوص .

فى اعتقادى أن الآمدى يشير إلى الناقد بعتاده هذا العالم الفنان الذى جمع إلى الموهبة ما يصقلها من عصير الثقافة ، وزاد حكر الإنسانى .

وهو من هذا المنطلق يضع دليله بين يدى علماء اللغة وأدبائها ، ليكتشف كل منهم نفسه ، وليس عيبا ، ولا جدلايا ، ولا قسويا ألا يجد أحدهم ذاته من خلال هذا الدليل ، لأن كل امرىء إنما يتيسر له ما فى طبعه قبوله ، وما فى طاقته تعلمه ،

وقد ينبغ فى صناعة أخرى غير صناعة النقد ، فليقنع بما قسم الله من أجله ، وليقف عندما أراد له استعداده وفطرته وثقافته .

من أجل ذلك يلحّ النقد فى القرن الرابع كما يقول المرحوم الأستاذ طه احمد إبراهيم على تدعيم مكانته فى فهم الأدب ، وعلى تسفيه كثير مما جاء به النقاد العلماء ، وعلى أن النقد صناعة لا بد لها من طبع وقريحة ، كما لا بدّ فى الأدب نفسه من طبع وقريحة ، ولا بد لهذا الطبع من خبرة وطول معاناة ، وأن هؤلاء العلماء واهمون حين يريدون أن يخوضوا فى النقد بما عندهم من علم ، وطرق فى التفكير ، وأنهم يظنون باطلا ، ويرومون عسيرا ، حين يبتغون أن يعرفوا أسرار النقد وغوامضه بتقسيمات المنطق ، وجمل من الكلام والجدال ، وأبواب من الحلال والحرام ، وصور من اللغة ، واطلاع على بعض مقاييس العربية ، ذلك ما يقوله الآمدىّ ، وما يراه القاضى الجرجانى فى قوله : « إن الشعر لا يحبّب إلى النفوس بالنظر والجدل ، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة ، وقد يكون الشىء متقنا محكما ، ولا يكون مقبولا ، ولكل صناعة أهل يرجع إليهم فى خصائصها ، ويستظهر بمعرفتهم عند اشتباه أحوالها ، وكثير من شئون النقد تمتحن بالطبع لا بالفكر »

كل هذا تنديد بالذهنية العلمية فى النقد ، وتعريض بالذين تصدّوا له دون أن يكون لهم فيه طبع ، ويخلوإذن ميدان النقد فى القرن الرابع للنقدة الأدباء ، فهم الذين عنوا بدراسة الشعر ، وتقدير رجاله ، وتحاوروا فيه ، وتخاصموا ، وهم يمتازون عن أدباء القرن الماضى بأن غورهم أبعد ، ونظرتهم أعمق ، وأفقهم أفسح ، وبأنهم حللوا الظواهر الأدبية وعللوها ، وأرجعوا كل شىء إلى أصل وسبب ، هم أدباء علماء ، ذوقهم عربى سليم ، وثقافتهم عربية غزيرة .(١)

وواضح مما سبق أن النقد أصبح علما له أصوله وقضاياه ، وأن طبقة من الأدباء المتخصصين فى النقد شاع ذكرهم فى هذا العصر ، ووضعت مؤلفات خاصة بنقد الشعر فقدامة بن جعفر يعلن فى مقدمة كتابه « نقد الشعر » أنه سيقتصر فيه على نقد الشعر ، وتخليص جيّده من رديئه ، دون أن يلتفت إلى ما يخرج عن هذه الغاية كالغريب والنحو واللغة .(٢)

---

(١) تاريخ النقد الأدبى عند العرب : من العصر الجاهلى إلى القرن الرابع الهجرى . دار الحكمة بيروت ١٤٣ ــ ١٤٥ :

(٢) تحقيق وتعليق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى : ص ٦١ ط ١ مكتبة الكليات الأزهرية

ويقول صاحب « نزهة الالبّاء فى طبقات الأدباء » (وكان ابن طباطبا عالما بالشعر ، ورأيت له فى صنعة الشعر مصنّفا حسنا ، وكان شاعرا مجيدا)[1].

ويقول : (قال الأخفش : ما رأيت أحدا أعلم بالشعر من الأصمعى وخلف ، فقلت : أيهما كان أعلم ؟ فقال : الأصمعى : لأنه كان نحويا .)

وحكى محمد بن هبيره قال : قال الأصمعى للكسائى ، وهما فى حضرة الرشيد : ما معنى قول الشاعر :

قتلوا ابن عفّان الخليفةَ محرما ودعا فلم أر مثله مقتولا

قال الكسائى :

كان محرما بالحج .

قال الأصمعى : فقوله :

قتلوا كسرى بليل محرما فتوى لم يمتّع بكفن

فهل كان محرما بالحج ؟

فقال هارون للكسائى : يا علىّ : إذا جاء الشعر فإياك والأصمعى)

وفى رواية أن الرشيد قال : فما المعنى ؟ قال الأصمعى : كل من لم يأت شيئا يوجب عليه عقوبة فهو محرم ، ولا يخلّ شيء منه ، فقال الرشيد : ما تطاق فى الشعر يا أصمعى .[2]

وقال أبو العباس المبّرد : كان أبو عبيدة عالما بالشعر والغريب والأخبار والنسب ، وكان الأصمعى أعلم منه بالنحو »[3]

وقد عدّوا صنعة الشعر من بين علوم الأدب ، وهي ثمانية : النحو واللغة والتصريف والعروض والقوافى وصنعة الشعر وأخبار العرب وأنسابهم ، وألحقوا بالعلوم الثمانية علمين آخرين : هما علم الجدل فى النحو ، وعلم أصول النحو ، فيعرف به

(١) أبو البركات محمد بن الانبارى : تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم : دار نهضة مصر للطبع ص ٣٧٠

(٢) المرجع السابق : ١١٣ ، ٢١٤

(٣) المرجع السابق : ١٠٦

القياس وتركيبه وأقسامه من قياس العلة ، وقياس الشبه ... »[1]

ومن الكتب التى وصلتنا مايحمل فى عنوانه كلمه « الصناعة » مثل كتاب الصناعتين لأبى هلال العسكرى ، وكلمة « صناعة الشعر : مصطلح يماثل من حيث المضمون مصطلح » « نقد الشعر »

(١) المراجع السابق : ٨٩

الفصـــل الثـــانى
منهج القاضى الجرجانى النقدى فى الوساطة
(ت ٣٩٢ هـ)

رأينا كيف بعدت المسافة بين ابن سلّام ، والآمدى فى النظر إلى النقد ، وفى تحصيص النقاد بالنظر فى الشعر ، وكيف عاب كل منهما أدعياء النقد ، الذين لم يوهبوا الطبع والموهبة ، ولم يصقلوا ملكاتهم بالدُّرْبة والممارسة والثقافة ، وكيف كان ابن سلام نقطة البداية من خلال نصّه الذى سقناه فى تلك الصفحات ، وكيف استرسل الآمدىّ حول هذه الفكرة بروح منهجية حذرة يقظه ، يضع لبنات قوية راسخة فى بناء النقد النظرى . فهو يقيم علاقة وثيقة بين الخبرة والدُّربة والتخصص ، ويؤكد طاقة الذوق النقدية ، ويقرر أن النقد طاقة هائلة ، تتكوّن فى الناقد عَبْر الأيام والسنين ، وليس من المُمكن أن تنتقل تلك الطاقة إلى غير الناقد فى زمان يسير ، كما يؤكد خصوصية النقد وخصوصية النقاد .

وفى كتاب الوساطة نجد القاضى الجرجانى يؤكد قيمة الطبع كمصطلح نقدى ، ثم يضيف إليه قسمات جديدة تظهر فى هذا النص .

(٨)

[وإذا أردتَ أن تعرف موقع اللفظ الرشيق من القلب ، وعِظَمَ غَنَائه فى تحسين الشعر فتصفّح شعر جرير وذى الرُّمّة فى القدماء ، والبحترى فى المتأخرين ، وتَتَبَّعْ نسيبَ متيَّمى العرب ، ومتغزِّلى أهلِ الحجاز ، كعمر وكُثَيِّر وجميل ، ونُصَيْبٌ ، وأضرابهم ، وقسهم بمن هو أجود منهم شعراً ، وأفصح لفظا وسكا ، ثم أنظر واحكم، وأنصف ، ودعنى من قولك : « هل زاد على كذا » « وهل قال إلّا ما قاله فلان » فإن روعة اللفظ تسبق بك إلى الحكم ، وإنما تفضى إلى المعنى عند التفتيش والكشف ، ومِلاك الأمر فى هذا الباب خاصة ، ترْكُ التكلف ، ورفض التعمل ، والاسترسال للطبع ، وتجنّب الحمل عليه والعنف به ، ولست أعنى بهذا كل طبع ، بل المهذب الذى قد صقله الأدب ، وشَحَذَتْهُ الرواية ، وجَلَتْه الفطنة ، وأُلْهِمَ

الفصل بين الردىء والجيّد وتصيوّر أمثلة الحسن والقُبح][1] .

نحن نرى أن صاحب الوساطة يدعو إلى أن يكون النقد دراسة ، بل دراسة عميقة ، لا تقف فى الفن الشعرى عند شاعر واحد ، بل عند كوكبة من الشعراء ، فى موازنة جادة فاحصة ، ويحذر من السطحية ، والنظرة الفوقية ، وألا ينخدع الناقد بروعة الألفاظ ، وجمال الأسلوب ، فيسرع بالحكم ، لأن المسألة تقتضى الناقد أن يغوص فى أعماق النصوص ، ويستخرج أسرارها الكامنه ، وملاك الأمر فى هذا الباب خاصة ترك التكلف ، ورفض التعمّل ، والاسترسال للطبع . وأى طبع ؟

الطبع المهّذب الدارس الذى قد صقله الأدب ، وشحذته الرواية ، وجلته الفطنة ، وألهم الفصل بين الردىء والجيد .

إنه طبع المثقفين ، الرواة الذين يحفظون الكثير من كنوز اللغة فى شعرها وأدبها ، الأذكياء الذين يستعينون بذكائهم على التذوق ، ويفصلون بين الجيّد والردىء عن طريق الالهام .

والقاضى الجرجانى لايقف عند معالم النقد النظرى ، وإنما يتبع ذلك بنماذج من النقد التحليلى ، « فمتى أردت أن تعرف ذلك عيانا ، وتستشبته مواجهة ، فتعرف فرق ما بين المصنوع والمطبوع ، وفضل ماين السمح المنقاد ، والعصّى المستكرة ، فاعمد إلى شعر البحترىّ ، ودَعْ مايصدر به الأختيار ، ويُعَد فى أول مراتب الجودة ، ويتَبَين فيه أثر الاحتفال ، وعليك بماقاله عن عفو حاضِره ، وأول فكرته . كقوله :

أَلامُ على هواكِ وليس عَذْلًا إذا أحببتُ مثلك أن أُلاما
أعيدى فىَّ نظرةَ مُستثيبٍ توخّى الأجرَ أو كرِه الأثاما
تَرَىْ كبدا مُحَرقةً وعينا مؤرّقةً وقلباً مستهاما
تناءتْ دارُ عِبلَةَ بعد قربٍ فهل ركبٌ يبلغها السّلاما
وجدّدَ طيفُها عتْبا علينا فما يعتادنا إلا لماما
وَرُبّتَ ليلةٍ قد بتُّ أُسقى بعينيها وكفيها المدُاما
قطعنا الليل لثما واعتناقا وأفنيناه ضمّا والتزاما

(١) انظر : الوساطة بين المتنبى وخصومه . تحقيق وشرح : محمد أبو الفضل ابراهيم وعلى البجاوى : ط ٤ عيسى البابى الحلبى ص ٢٤ وما بعدها

وقوله

أَجُدكَ مايفكَ يسرى لزينبا خيال إذا آب الظلام تأوبا
ومازارنى إلا وَلِهتُ صبابةً إليه ، وإلا قلتِ : أهلا ومرحبا
وليلتنا بالجزعْ بات مساعفا يرينى أناة الخطوِ ناعمة الصِّبا
أضرّتْ بضوء البدر والبدرُ طالع وقامتْ مقام البدر لمّا تغيبا

ويعلّق على هذا الشعر بقوله :

« ثم انظر : هل تجد معنى مبتذلا ، ولفظا مشتهرا مستعملا ، وهل ترى صنعة وابداعاً أو تدقيقا أو إغرابا ! ثم تأمل كيف تجد نفسك عند إنشاده ، وتفقد مايتداخلك من الأرتياح ، ويستخفك من الطرب إذا سمعته ، وتذكر صَبْوةً إن كانت لك تراها مُمثَّلةً لضميرك ، ومصوّرةً تلقاء ناظرك »

هذا مانسميه انتقال أثر النص إلى نفس القارىء والسامع ، وهذا الأنتقال الشعورى الذى يحدث الأرتياح والطرب ، لايتيسّ إلا إذا كان الصدق الفنّى متوافرا فى النص ، وكانت التجربة العميقة هى الدافع لذلك الأحساس .

يقول صاحب الوساطة : فإن قلت : هذ نسيب ، والنفس تهش له ، والقلب يعلق به ، والهوى يسرع إليه ، فأنشد له — نبحترى فى المدح قوله :

بلوْنا ضرائب مَنْ قَدْ تَرَى فما إنْ وجدْنا لفتحٍ ضَرِيبا
هو المرْءُ أبْدتَ له الحادثا تُ عَزْما وشيكا ورأيا صليبا
تنقّل فى خُلُقَىْ سؤددٍ سَمَاحًا مُرجّى وبأسا مَهيبا
فكالسيف إنْ جئته صارخا وكالبحر إن جئته مستثيبا
فتىً كرّم الله أخلاقه وألبسه الحمدَ بُرْدًا قشيبا
وأعطاه من كلّ خير يعُ....دّ حظا ومن كل مجد نصيبا
فديناكَ من أىّ خطبٍ عرا ونائبةٍ أوشكت أن تنوبا

ثم خرج إلى الإستعطاف ، وأخذ فى العتاب .

وَإنْ كان رأيك قدْ حالَ فيّ فلُقّيتنى بعد بِشرٍ قطوبا
وخيّبتَ أسبابىَ النازعات إليك وماحقها أن تخيبا
أكذّبُ ظنّىَ بأن قد سخطتَ وما كنتُ أعهد ظنّى كذوبا

ولو لم تكنْ ساخطا لم أكنْ أذمّ الزمان وأشكو الخطوبا
ولابدّ من لومة أنتحــى عليك بها مخطئا أو مصيبا
أيصبُح وِرْدِىَ فى راحتيْك رنْقاً ومرعاىَ مَخْلاً جَدِيبا
أبيعُ الأحبّة بَيْعَ السَّوام وأثنى عليهم حبيبا حبيبا
ففى كل يوم لنا موقف يشقّق فيه الوداعُ الجيوبا
وماكان سخُطك إلا الفراقَ أفاض العيون وأشجى القلوبا
ولو كنت أعرف ذنبا لما تخالجنى الشكُّ فى أن أتوبا
سأصبر حتى ألاقى رضاك إما بعيدا وإمــا قريبا
أراقب رأيك حتى يصحّ وأنظر عطفك حتى يثوبا

يكثر القاضى الجرجانى من الأمثلة الشعرية ، ويذكر مقطوعات طويلة من شعر البحترىّ وغيره ، يؤكد بها مذهبه فى النظر إلى الشعر الذى تكتمل فيه سمات الصدق وروعة الأداء ، وصفاء الأسلوب الذى يتحّدر كما يتحدّر السلسال خاليا من الكدر وهو يريد بالأسلوب « ما ارتفع عن الساقط السوقّى ، وانحط عن البدوىّ الوحشىّ » ولكنه لم يقف أمام النصوص ، ليقول لنا : من أين سلاسة البحترى ، ورقة طبعه ، وقوة إدامه ، وشدة فطنته ، ولم يضع يده أماما على صورة شعرية تؤكد هذا القول العام الذى ذهب اليه .

إنه يعنى عناية شديدة بالأثر النفسّى الذى ينتقل من خلال النصوص بما يكسوها من فنية الصدق ، وروعة الأداء ، كما يعنى بإبراز المعالم الانسانية التي ينضح بها أسلوب الشعر وهو اتجاه نقدى يتميز به الجرحانى عن صاحبه الآمدى ، وإذا كان الامدىّ يعنى عناية فائقة بالنقد الفنى ، فإن القاضى الجرجانى يعنى بالنقد الانسانى ، وتلك نظرة أعم وأشمل ، ويعجب بروعة اللفظ ، كما يعجب بصدق الطبع ، ويمقت التكلف والصنعة الثقيلة .

« والجرجانى أقرب إلى محبة السهولة الرصينة من الآمدىّ ، ومع ذلك ، فهما متفقان فى حكمهما على جوهر الشعر ذاته ، وإن كان لكل من الرجلين شخصيته الفذة المستقلة عن الاخر ، فالآمدى رقيق الذوق ، حار النفس ، سريع الأنفعال ، يتعصب ككل أديب لما يراه جميلا ، ويثور ضد مايبدو له قبيحا .

والجرجانى متزن هادىء النفس ، سمح الطبع ، رحب الصدر ، وكلاهما يفضل الشعر المطبوع من غير تعصب ظاهر »[1]

(١) النقد المنهجى عند العرب ٢٦٢ — ٢٦٣

ونحن نجد جماع مقاييس الجودة عند الجرجانى ، وهى الخلوّ من الأبتذال ، والبعد عن الصنعة والإغراب ، ثم التأثير فى نفس السامع ، وهزها هزّا شديدا ، وذلك بما فى الشعر من عناصر إنسانية صادقة ، تجعلنا نشارك قائلة فى إحساسه ، ونعود إلى أنفسنا فنجد لشعره صدى فيها ، وهذا اتجاه نفسى فى النقد قل أن تجد له مثيلا عند النقاد الاخرين ، الجرجانى هنا ليس ناقدا فنيا ،بل هو ناقدإنسانى ، وفى الحق إن صفة الانسانية واضحة عنده فى كثير من اتجاهاته وإلى تلك الانسانية نستطيع أن نرد الكثير من آرائه فى النقد ، وهو فى ذلك يختلف عن الآمدى الذى يغلب عليه النقد الفنىّ الخالص ، نقد الصياغة والمعانى فى ذاتها وفى علاقتها بطرق ادائها ، ولعّل للآمدىّ فى ذلك عذره ، إذ تناول بالدرس شاعرين ثارت حولهما خصومة شديدة ، لاختلافهما فى طرق الصياغة والأداء ، وهما معا يمثلان الكلاسيكية الحديثة ، بينما الجرجانى لم يتقيد بقيد كهذا ، فالمتنبى لم يختصم فيه الناس لمذهب فنّى ، وإنما اختصموا فى الرجل وطبعه وفنه الذى لم يجر على مذهب بعينه

ولعل صفة « الناقد الأنسانى » فيه أوضح ما تكون فى حرصه على أن يكسب مُناظره ، فهو لايبدى رأيه فحسب ، بل ولايكتفى بأن يعلله كما يفعل الآمدى ، بل ويسلك الى إيمان من يُحاَجُّهُ كل السبل ، ولهذا تراه لايكتفى بالقصيدة السابقة التى أوردها للبحترى كمثال للشعر السهل الممتنع الجميل فى رصانة ، بل يستدرك مخاطبا القارىء : « فإن قلت : هذا نسيب ، والنفس تهشّ له ، والقلب يعلق به ، والهوى يسرع اليه ، فأنشد له فى المديح : (١)

بلونا ضرائب من قد نرى فما إن وجدنا لفتح ضريبا

ونحن نوافق الدكتور مندور على براعة الجرجانى فى المحاجّة والمناظرة وإثارة المعانى الانسانية التى تثير النفوس ، وتشغل الخواطر ، وتلك سمة واضحة فى المنهج النقدى للقاضى الجرجانى ، وفى نظرته الى النقد .

من هنا تراه يجيد الربط فى الأنتقال من نص إلى نص ، ويعلّق على كل نص بما يراه مناسبا إياه ، فهو حين يفرغ من نص البحترى الذى يستعطف فيه الفتح بن خاقان وزير المتوكل يقول :

« وإنما أحلتك على البحترىّ ، لأنه أقرب بنا عهدا ، ونحن به أشدّ أنسا ، وكلامه أليق بطباعنا ، وأشبه بعاداتنا ، وإنما تألف النفس ماجانسها ، وتقبل الأقرب فالأقرب

(١) المرجع السابق : ٢٦٣ — ٢٦٤ .

إليها ، فإن شئت أن تعرف ذلك فى شعر غيره كما عرفته فى شعره ، وأنْ تعتبر القديم كاعتبار المولدّ ، فأنشدْ قول جرير[1] » أليس ذلك أثرا من آثار البيئة التى تجمع أهلها على خصائص نفسية ووجدانية مشتركة ؟ بل وخصائص إنسانية أيضا ، فأهل الزمن الواحد ، والمكان الواحد يشتركون فى كثير من الطباع والعادات ، ويتجانسون فى نفوسهم ، ويتقاربون فى ميولهم وأمزجتهم .

وهناك شيء آخر يضاف إلى رصيد الجرجانى فى النقد ، هو أنه يختار النماذج والقصائد التى أجمع على روعتها النقاد والأدباء ، وأحيانا يذكر لك القصيدة كاملة ثم يعلق عليها بما يؤكد مذهبه الفنى والنفسّى والانسانىّ فى سطور قليلة ، وإليك قصيدة جرير :

ألا أيّها الوادى الذى ضَمّ سَيْلُه ... إلينا نَوَى ظَمياءَ حُيِّيت واديا (٢)
إذا ما أراد الحّى أن يتفرقُّوا ... وَحَنَّتْ جمالُ الحىّ حنّت جماليا
فياليت أن الحىّ لم يتزيَّلُوا ... وأمسي جميعاً جيرةً متُدانيا
إذ الحىّ فى دار الجميع كأنّما ... يكون علينا نصفُ حوْلٍ لياليا
إلى الله أشكو أنّ بالغَوْر حاجةً ... وأخرى إذا ابصرتُ نجْداً بدَاليا
نظرتُ بَرَهْباً والظعائنُ باللوَّى ... فطارتْ بَرَهْباً شُعْبَةٌ من فؤاديا (٣)
وما أبصر النارَ التى وضَحَتْ لنا ... وراء جُفَافِ الطير إلا تماريا (٤)
إذا ذُكِرَتْ ليلى أتيح لى الهوى ... على ماترى من هجرتى واجتنا بيا
خليلىّ لولا أن تظنا بىَ الهوى ... لقلتُ : سمعنا من عُقَيْلَة ،داعيا
قفا فاسمعا صوتَ المنادى لعله ... قريبٌ ومادانيتُ بالودّ دانيا
ولو انها شاءتْ شفتنى بهيِّنٍ ... وإن كانَ قد أعيا الطبيب المداويا
فإنكَ إن تُعطِى قليلا فطالما ... مَنعْت وجلأْتِ القلوب الصواديا (٥)
دنّو عتاق الطير أسْمحَنَ بعدما ... شَمْسنَ ووَلَّينَ الخدودَ العواصيا (٦)
إذا اكتحلتْ عينى بعينك مَسّنى ... بخيرٍ وجلّى غَمْرَةً عن فؤاديا (٧)

(١) الوساطة : ٢٩

(٢) يقول : أنست هذا الوادى عشا ، فانحمته ظمياء وأهلها ، فأقاموا فيه ، فالتقينا به .

(٣) رهبا : قاع فى الصمان فى ديار بنى تميم : معجم البلدان ، والوى وادى أودية بنى سليم

(٤) جفاف الطير : ماء لبنى ... كلاب (٥) حلأت : منعت ، والصوادى : العطاش

(٦) شمس : امتنع (٧) أى الاكتحال

ويأمرنى العُذَّال أنْ أغلبَ الهوى ... وأن اكتم الوجْدَ الذى ليس خافيا
فياحسراتِ القلبِ فى إثرِ مَنْ يُرىَ ... قريباً .وتَلْقى خَيْرَهُ منكَ نائيا
تُعيِّرنى الإخلافَ ليلى وأفضَلَتْ ... على وَصْلِ ليلى قُوَّةٌ من حباليا

تَخطَّى إلينا من بعيدٍ خَيالُهاَ ... يَخُوضُ خُداريًّا من الليلِ داجيا(١)
فحيِّتَ من سارٍ تكلَّفَ مَوهِنِا ... مزاراً على ذِى حاجة متراخيا(٢)

ثم خرج فقال

وإنى لعفُّ الفقْرِ مشترِكُ الغنى ... سريعٌ إذا لم أرْضَ دارِى احتماليا
وإنى لاستحييك والخَرْقِ بيننا ... من الأرض أن تلقَىَ أخاً لَىَ قاليا(٣)
وقائلةٍ والدمعُ يغسِلُ كُحلَها ... أبَعْد جرير تكرمونَ المواليا(٤)
فردِّى جِمالَ البيْنِ ثم تحمَّلى ... فما لكِ فيهمْ من مُقَامٍ ولا لِيا
تعَّرضتُ فاستمرْرتِ مِنْ دون حاجتى ... فدونكَ إنىّ .مستمر لحاليا

وإنىّ لمغرور أعلَّلُ بالمنى ... ليالَى أرجو أنّ مالكَ ماليا
فأنت أخى مالم تكنْ لى حاجة ... فإن أعرضتَ أيقنْت أنْ لا أخا ليا

بأىِ نِجَادٍ تحمل السيف بعد ما ... قطعتَ القُوَى من مَحْمَلٍ كان باقيا
بأى سِنَانٍ تطعنُ القرْمَ بعد ما ... نزعتَ سنانا من قناتك ماضيا
ألَمْ أكُ ناراً يصطليها عدوكمْ ... وحِرْزاً لما ألجأتمُ مِنْ ورائيا
وباسطَ خيْر فيكمُ بيمينه ... وقابضَ شرٌ عنكم بشماليا
إذا سرَّكم أن تمسحوا وجه سابقٍ ... جوادٍ فمُدُّوا وابسطوا منْ عنانيا
أنا ابنُ صَرِيحَىْ خِندِفٍ غيرَ دِعْوَةٍ ... يكونُ مكانَ السيفِ منها مكانيا(٦)
وليس لسيفى فى العظام بقيةٌ ... وللسَّيفُ أشوَى وقعةً من لسانيا(٧)
ألا لاتخافا نَبْوَةً فى ملمةٍ ... وخافا المنايا أنْ تفوتكما بيا

---

(١) احدارىّ : الأسود

(٢) الموهن : الجزء من الليل ، ومتراخى البعيد

(٣) الخرق : القفر

(٤) الموالى : بنو العم

(٥) القرم : السيد

(٦) الصريح : الخالص ، ويريد بصريحى خندف : مدركة وطابخة ابنى إلياس بن مضر ، والدعوة ـ بكسر الدال أن يدعى الرجل إلى غير أبيه .

(٧) يقال : رمى فأشوى : إذا لم يصب .

يرجع الى الوساطة : ٢٩ ـــ ٣١ . وانظر هوامش الصفحات للمحققين الفاضلين

ويعلق صاحب الوساطة على هذه القصيدة بقوله :

« وإنما أثبتُّ لك قصيدة بكمالها ، ونسختها على هيئتها ، لترى تناسب أبياتها ، وازدواجها ، واستواء أطرافها واشتباهها ، وملاءمة بعضها لبعض ، مع كثرة التصرف ، على اختلاف المعانى والأغراض »[1]

إن الجرجانى ينظر للعمل الأدبى ككل متكامل متجانس ، ولكنه لايعود إليه بالشرح والتفسير والتحليل ، بل يكتفى بالحكم العام تأكيدا لمذهبه النفسّى والإنسانى ، وهو يكتفى من الشاعر بأن تجيء قصيدته متناسبة الأبيات ، مستوية الأطراف ، يلائم بعضها بعضا ، كثيرة التصرف ، مختلفة المعانى والأغراض ، وذلكم هو عمود الشعر الذى وضحه فى سياق آخر من وساطته ، « بأن العرب كانت تفاضل بين الشعراء فى الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، وتسلِّم السبق فيه لمن وصف فأصاب ، وشبهّ فقارب ، وبَدَهَ فأغْزَرَ ، ولمن كثرت سوائر أمثاله ، وشوارد أبياته ، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ، ولاتحفل بالإبداع — أى بالبديع — والاستعارة ، إذا حصل لها عمود الشعر ، ونظام القريض »[2]

(٩)

ويضع الجرجانى مقياسا نقديا يحكم على الشعر من خلاله ، ويؤكد خصوصية النقد على طريق صاحبيه : ابن سلام والآمدى ، مما يكشف عنه هذا النص .

[والشعْر لايحبُبُ إلى النفوس بالنظرِ والمحاجَّة ، ولايحلَّى فى الصدور بالجدال والمقايسة ، وإنما يعطفها عليه القبولِ والطَّلاوَة ، ويقرّبه منها الرونقُ والحلاوة وقد يكون الشيء مُتقَناً مُحكَماً ، ولايكون حُلوا مقبولًا ، ويكون جيّداً وثيقا ، وإنْ لمْ يكنْ لطيفا رشيقا .

وقد يجدُ الصورة الحسنة ، والخِلْقَةَ التامّة مَقليَّةً ممقوتةً ، وأخرى دونها مُستحلاةً موموقة .

ولكل صناعة أهلٌ يُرجعُ إليهم فى خصائصها ، ويُستُظهر بمعرفتهم عند اشتباه أحوالها .

(١) الوساطة : ٣١

(٢) المرجع السابق : ٣٣ — ٣٤

وما أنكر أنْ يكونَ كثيرٌ مما عَدَدْتُهُ من هذهِ الأبيات ساقطةً عن الأختبار ، غَيرَ لاحقةٍ بالاحسان ، وأنّ منها ماغلبَ عليه الضعف ، ومنها ماأثرَ فيه التعسف ، ومنها ماخانه السبكُ ، فساءَ ترتيبُهُ ، وأخلّ نظمه ، ومنها ماحُمِلَ عليه التعمّقُ ، فخرجَ به الى الغثاثة والبَردِ ، وإنْ كان أكثرها لم يأت من قبلِ المعنى وشرفه ، وكنا نجدُ لكل واحدٍ منها مثالًا يحسنّه ، وشبيها يعضدّه ويسددّه ، ولكنّ الذى أطالبك به ، وألزمك إياه ألّا تستعجلَ بالسيئة قبل الحسنة ، ولاتقدّم السُّخط على الرحمة ، وإن فعلتَ فلا تهمل الأنصاف جملةً ، وتخرج عن العدل صِفْراً .

فإن الأديب الفاضل لايستحسن أن يعقد بالعثرة على الذنب اليسير من لايحمد منه الاحسانُ الكثير ، وليس من شرائط النصَّفة أن تنفَى على أبى الطيب بيتاشذّ ، وكلمةً نَدَرت ، وقصيدةً لم يُسْعده فيها طبعه ، ولفظة قصرت عنها عنايته ، وتُنسَى محاسِنَهُ وقد ملأتْ الأسماع ، وروائعه وقد بهرت ، ولا من العدل أن تؤخره الهفوة المنفردة ، ولاتقدمهَ الفضائل المجتمعة ، وأن تحطّمه الزلّة العابرة ، ولاتنفعه المناقبُ الباهرة .

وكيف اسقطته عن طبقات الفحول ، وأخرجته من ديوان المحسنين لهذه الأبيات التى أنكرتها ، ولم تسلّم له قَصَبَ السَّبق ، ونصالَ النضال ، وتعنون باسمه صحيفة الأختيار لقوله :

هو الجَدُّ حتى تَفْضَلَ العيُن أختها وحتى يكونَ اليومُ لليومِ سيدًا [(1)]

وأول ما يطالعنا من هذا النص أن الشعر غير العلم ، لكل منهما حصائصه التى تميزه عن الاحر ، فالنظر والمحاجّة والحدل والمقايسة إنما تكون للعلم ، أما الشعر فينبعث من داخله شعاعُ إحساس الشاعر الذى يستقر فى القلوب والأفئدة ، فتهشّ له ، وتبشّ ، لما له من طلاوة وحلاوة ورونق ، تذاق كما تذاق المحسوسات ، وتشعر القلوب والجوانح إثرها بكثير من اللذة والأرتياح .

هذا ماسمياه « روح الشعر » أو « روح الفن » التى تضفى على الشكل والقالب حياة الرونق ، ورونق الحياة .

وبدون هذه الروح التى تشكّل العلاقة النفسية بين النص الأدبى وبين القارىء والسامع يصبح النص قالبا مفرغا من جوهره الحقيقى ، وإن اتصف بالسلامة من الخطأ ، وبالتزام قواعد الأسلوب من حيث الصحة اللغوية والنحوية والعروضية والبلاغية .

(1) الوساطة . 10 — 101

ويشير صاحب الوساطة إلى أن الذين يدركون ذلك ، ويعونه حق الوعى هم النقاد وحدهم ، وهم الذين ينبغى أن يستفتوا فى صناعة الشعر « ولكل صناعة أهل يرجع إليهم فى خصائصها ، ويستظهر بمعرفتهم عند اشتباه أحوالها .»

ولقد سبق ابن سلام والآمدى بتأكيد هذا الجانب النقدى ، وبيان ضرورته وأهميته ، وأطال كلاهما فى الحجاج لصحته ، وضرب الأمثلة التى تجلى حقيقته ، ثم أشار اليه الجرجانى بعد ذلك باعتبار أنه أصبح أصلا لاحيدة عنه .

وثانى ما نستنبطه من نصّ القاضى الجرجانى هو تأثره بمهنة القضاء التى تستلزم العدل ، وترفض الحيف ، فالنا قد الأدبى قاض عادل ، لايغبن ، ولا يميل ، ولايشتط ، إنه يحمل فى يده ميزان القاضى ، وفى قلبه موضوعيته ، وهنا يكمن الناقد القاضى الإنسان ، الذى قد يجد بيتا ساقطا فى قصيدة ، أو بيتين ضعيفى النسج فى عمل شعرى ، فلا يغض ذلك من شأن صاحب هذا العمل .

وينبغى أن ينظر إلى العمل الأدبى نظرة كلية ، فلو كان مستوفيا شرائط الحسن ، متكاملا من حيث البناء الأسلوبى والفكرى والجمالى كان عملا رائعا ، لايشينه خطأ لغوىّ فى كلمة ، أو خروج عن قاعدة من قواعد النحو فى بيت ما .

ويلتقى ذلك مع نظرة علماء الجشتلت المعاصرين فى إدراك الكل قبل الجزء وبعد ذلك تدرك التفاصيل ، ويلتقى ذلك أيضا مع نظرة العصر الحديث فى النقد ، إذ ينظر إلى العمل المنقود نظرة مجملة ، نظرة كلية ، تكشف عما فيه من سمات الجمال ، وصفات القبح ، ويجىء الحكم أخيرا للقسمات الغالبة .

إن مهمة النقد الاساسية — كما يقول الأستاذ أحمد أمين — هى أن يوحى ، وأن يشجع ، وينير السبيل ، فإذا كان شاعر كبير يجعلنا نشاركه فى فهمه الأعظم لمعنى الحياة ، فإن ناقدا كبيرا قد يجعلنا نشاركه فى فهمه الأعظم لمعنى الأدب ، والناقد الحق هو الذى يزاول عمله بمعرفة عن موضوعه ، هى فى عمقها وصحتها أعظم بكثير من معرفتنا نحن .

حتى إنه لمن الوقاحة والادّعاء بأن يقال : إن الناقد لن يرى قدرا أكثر مما نستطيع أن نراه فى آية ما من آيات الأدب ، وأن نتخيل أننا بمساعدته لا يمكن أن نستكشف فيها صفات من القوة والجمال ، وثروة من اللذة ، وعمقا من الأهمية ، لانستطيع بدون المساعدة إلا أن نظل عنها عميا .

فالناقد كثيرا مايعطينا وجهة نظر جديدةً تماما ، وكثيرا مايؤدى مساعدة خاصة بأن يترجم إلى تعبير محدّد إحساسات لنا كنا نحس بها إحساسا مبهما غامضا ليس له قيمة عملية ، فهو أحيانا يستكشف أرضا جديدةً ، وهو أحيانا صديق يدلنا على جوانب غير منظورة من الأشياء التي نمّر بها في طريقنا حتى من تلك التي نعرفها معرفة جيدة ، وهكذا يعلمنا أن نقرأ ثانية لأنفسنا بذكاء أعظم ، وبتقدير أعمق ، وكثيرا ما يؤدى لنا أعظم المساعدة حين يتحدى أحكامنا الخاصة ، ويعارض آراءنا التى سبق أن كوناها ، ولايقتصر على التعليم بل الإثارة والاستفزاز ، فإذا قرأناه كما يجب أن نقرأ الأدب الذى يتناوله بعقل حاضر منتبه فطن ، فإنه لن يكون أمرا هاما : هل نحن نوافق على مايقوله لنا أم نرفضه ، ففى كل حالة سوف نكسب من تناوله فى عمق النظرة وفى القوة .[1]

والقاضى الجرجانى يثير من خلال هذا النص الذى بين ايدينا بعض الحقائق النقدية التى نراها بمنظور هذا العصر ، فالنقد لاينظر إلى العمل الأدبى نظرة عدائية تستعجل بالسيئة قبل الحسنة ، وتقدم السخط على الرحمة ، بل يجب أن يتجرد من ذاته وميوله الباغضة إلى حدّ كبير ، يجب أن يكون موضوعياً ينظر فى ذات العمل المنقود ، لا فى ذات الناقد ، يجب أن يكون قدرا على تفريغ شحنة أهوائه قبل أن يخلو إلى العمل الأدبى ، وينفحص جوانبه بذوق مرهف وذكاء حصيف ، وحيدة كاملة ، وضرب من ضروب القضاء لاتقول معه إلا الحق ، ولايخضع فيه إلا لميزان العدل .

ومن منّا لاتُعَدُّ عثراته ، وكفى المرء نبلا أن تعَد معايبه كما يقول الشاعر العربىّ، ولست تجد صورة جميلة القسمات إلا وفيها مايعيبها ، فهذه جبلّة بشرية ، وكل مايصدر عن الانسان لايبرأ من المذمة على إطلاقه .

وفتش إن شئت فى أدب أى أديب فى الشرق أو فى الغرب فى القديم أو الحديث فسوف تجد البعرة بجوار الدرّة .

وإذا كان الأمر كذلك فعلى الناقد ألا يبهر الإنصاف ، وألا يخرج عن العدل من هنا نجىء النقد مضيئا لطريقنا ، كاشفا لنا عن المجهول الذى نجهله فى آفاق النصوص الأدبية ، فهو وحده المصباح الذى يكشف لنا ماتحت غموضها . ومافى باطنها من أسرار الأفكار التى قد لايقصد إليها قصدا صاحب العمل الأدبى ذاته .

---

(١) النقد الأدبى : الأستاذ أحمد أمين : مكتبة النهضة مصرية . ١٧٩

ويجعل القاضى الجرجانى فى تلك الحقائق النقدية مقدمة ضرورية للدفاع عن المتنبى — فليس من شرائط النصفة أن تنعى على أبى الطيب بيتا شذّ ، وكلمة ندرت ، وقصيدة لم يسعده فيها طبعه ، ولفظة قصرت عنها عنايته ، وقد ملأت روائعه الأسماع ، وبهرت الناس ، وليس عدلا أن تؤخره عن الصدارة هفوة شعرية ، ولاتنفعه تلك المناقب التى شغلت الزمان والمكان .

بمثل ذلك كان الجرجانى عالما ناقدا إنسانا متجردا عن الميل والهوى ، قاضيا لايعرف إلا ميزان العدل فى النظر إلى العمل الأدبى ، كما لايعرف إلا ميزان العدل فى قضايا المتقاضين .

« إن معظم النقاد مع أعتبارهم أن الحكم هو الغاية الحقة لكل النقد قد استعملوا التفسير كوسيلة إلى تلك الغاية ، ولكن فى السنين الأخيرة قد اتجه دارسون مختلفون للأدب على تجسيم الفرق ، إذ وضعوا المهمتين متعارضتين ، ثم أعلنوا أن الواجب الرئيسى للناقد هو العرض **exposition** حتى فى الحالات التى يتجاوز فيها العرض إلى مسائل الذوق والتقدير .

وحتى لو كانت مهمة الناقد فى هذا الحصر والتحديد فإنها مهمة شاقة وكبيرة معا ، فإن غرضه سيكون التغلغل خلال قلب الكتاب الذى أمامه ، وأن يحل صفاته الأساسية من الجمال والقوة ، وأن يميز بين ماهو وقتى فيه ، وماهو دائم ثابت مستمر ، وأن يحلل معناه ويحدده ، وأن يوضح بالاختبار المباشر المبادىء الفنية والخلقية التى قد أثارت المؤلف ، وتحكمت فيه ، سواء أكان المؤلف نفسه شاعرا بها أو غير متفطن إليها ، وأن يجعل ماهو مجرد معنى متخيل شيئا واضح التعبير ، وأن يبين العلاقات المتبادلة بين أجزاء الكتاب وعلاقة كل جزء بالمجموع الذى يتكون منها ، وأن يجمع عناصره المتفرقة ، ويلخصها ، ويشرح ميزاتها بإرجاعها إلى مصادرها ، وهكذا بشرحه وعرضه وإيضاحه سوف يرينا ماهو الكتاب فى الحقيقة محتوياته وروحه وفنه ، فإذا عمل ذلك فإنه سيتركه لنا لنحكم عليه ونقدره .

قال Walter Pater : (الشعور بميزة الشاعر أو الرسام وحلها وعرضها — هذه هى المراحل الثلاث لواجب الناقد)(١)

والقاضى الجرجانى قد قرأ المتنبى قراءة واعية ، وقرأ ما أثير حوله من عارفيه وحاسديه ، ووضع بعض الدعائم النقدية النظرية التى ينظر للنص الأدبى بمقتضاها ،

(١) المرجع السابق : ١٨٠ — ١٨١

واختار بعض النماذج التى تتردد بين الطول والقصر ، يُجلِّى بها عبقرية المتنبى ، ويقف فى حكمة عليها موقفا محايدا متزنا لايفرض رأيه فرضا ، لأن الذوق متعدد ، والميول متفاوته ، وأحيانا يسلك طريق الموازنة يؤكد بذلك ماوضعه من دعائم للنقد النظرى ، ويترك بعد ذلك للقارىء أن يستجيب لذوقه الدراس المدّرب .

يبدأ صاحب الوساطة هذه النماذج الشعرية لأبى الطيب المتنبى بنموذج من قصيدة يمدح فيها سيف الدولة بن حمدان ، ويهنئه بعيد الأضحى ، يقول فيه :

هو الجَدُّ حتى تفضُلَ العينُ أختَها ... وحتى يكونَ اليومُ لليومِ سيدا[1]
وما قتل الأحرارَ كالعفو عنهمُ ... ومَن لك بالحُرِّ الذى يحفظ اليدا
إذا أنت أكرمتَ الكريمَ ملكتَه ... وإن أنت أكرمتَ اللئيمَ تمرّدا
أزل حسد الحسَّاد عنى بكبْتِهم ... فأنتَ الذى صيَّرتَهم لى حُسَّدَا
وما أنا إلا سمهرىّ حملتَهُ ... فزيَّنَ معروضا وراعَ مسدَّدا
أجزنى إذا أنشدْتُ شعرا فإنما ... بشعرى أتاكَ المادحونَ مُرَدَّدَا
ودَعْ كلَّ صوتٍ دون صوتِى فإننى ... أنا الصائحُ المحكىُّ والآخرُ الصدَى
تركتُ السُّرى خلفى لمن قلّ مالُه ... وأنعلتُ أفراسى بنعماكَ عسجدا
وقيَّدتُ نفسى فى ذراكَ محبّةً ... ومَنْ وجدَ الإحسانَ قيدا تقيَّدا
إذا سأل الانسان أيامه الغنى ... وكنتَ على بُعْدٍ جعلنَكَ موعدا

ويعلق على هذا النص ، وكأنه قد ساقه فى هذا الصدد علامة مضيئة على تفوق المتنبى ، وعلامة مضيئة على موضوعية الناقد ، وصدق مذهبه فى استجابة القلوب لتجربة الشاعر ، لما فى الشعر من القبول والطلاوة ، والرونق والحلاوة ، أو بعبارة أخرى لما فى الشعر من روح الشعر ، وهذا هو المعنى الذى أكده الآمدى من قبل ، وفى الوقت نفسه هو المعنى المستمر الذى يستجيب له هذا العصر الذى نعايشه ونعيشه ومن منا لايستجيب ، ولا يحسّ بالارتياح لهذه المعانى التى ابتكرها المتنبى ابتكارا ، وصاغها صياغة قوية تبدو فيها سماحة الطبع ، وقلة التعمل ، وجمال الأداء ؟ فالمعانى

(١) الجد : هو الحظ . يقول : إن الحظ يفرق بين الشىء وبين شبيهه ، فيجعل لأحدهما مزية على الآخر ، حتى لقد يقع التفاضل بين العين وأختها .
والسمهرى : الرمح ، منسوب إلى سمهر ، رجل كان يثقف الرمح . والصدى : الصوت الذى يسمع من بعد كأنه حاكى صوتك أو [illegible] . والسرى : مشى الليل . والعسجد : هو الذهب . يقول : أسعيت عن السرى [illegible] [illegible] ، وتركته خلفى من أحوجه الفقر إليه . وأنعلت [illegible] ، حتى لو شئت أنعلت قوائمى بالذهب

تفرغ إفراغا عفويا فى قوالبها من الألفاظ الرشيقة الدقيقة ، فاللحظ قد يفرق بين الشيء ومايساويه ، حتى لقد يقع التفاضل بين العين وأختها ، وحتى يكون اليوم لليوم سيّدا ، وانظر كيف يقتل العفو الأحرار ؟ وانظر كيف تتملك مجامع الكريم إذا أنت أكرمته ، وكيف يتّمرد عليك اللئيم إذا أنت قدمت معروفا إليه ، وانظر كيف كان كان حبّ سيف الدولة للمتنبى سببا فى كثرة لعدائه وسخط منافسيه ، وانظر كيف يكون الاحسان قيدا مقبولا محبوبا تألفه النفس وتستروح فى ظلاله كل معانى الأطمئنان .

إنها شحنة منَ المعانى النفسية الدقيقة التى هى بنت كل عصر ، ووليدة كل زمان ، صاغها فيما يسميه عمود الشعر ، فاكتسبت أصالتها الفكرية والتعبيرية ، وأصبحت لغة شعرية راقية ردّدها الماضى ، والحاضر ، ولن تنبو عن ذوق المستقبل ، ونستطيع أن نستلهم مايقصد إليه الجرجانى من أن النقد الأدبى وإن كانت تتعدد فيه الأذواق ، وتختلف الأمزجة ، فهناك من المعانى والصور التعبيرية مايجمع على روعتها النقاد أو كثير منهم .

« هذا لون من ألوان التفكير فى الأدب ، صوّره أبو الحسن الجرجانى تصويرا يذكرنا المنزع السيكلوجى الحديث فى تحليل المواهب عامة ، ومواهب الأديب خاصة ، على أن هناك فى « مقدمة أبى الحسن » لونا آخر متمما لهذا ، وهو طريقة التذوق الأدبى ، فالمؤلف يوردلك النصوص العربية المتفق على جمالها ، ثم يقول لك : « تأمل كيف تجد نفسك عند إنشادة ، وتفقّد مايتداخلك من الأرتياح ، ويستخفك من الطرب إذا سمعته ، وتذكر صَبْوةً إن كانت لك تراها ممثلة لضميرك ، ومصّوَرةً تلقاء ناظرك »[1]

ويوغل صاحب الوساطة فى الموضوعية عندما يوازن بين نص ونص فى موضوع واحد ، فيكشف عن السمات الجميلة لكل منهما بقدرما ثم لايفرض نفسه فرضا على القارىء والسامع ، بل يترك لكل منهما حرية القول ، من منطلق مايتميز به الشعر من الرونق والقبول ، والطلاوة والحلاوة .

(١) من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده · الأستاذ محمد خلف الله أحمد : ١٤٧

بين قصيدتى المتنبى وابن المعّذل فى الحّمى :

يقول المتنبى :

عيون رواحلى إنْ حِرْتُ عينى ... وكلُّ بُغَامِ رَازِحَةٍ بُغَامى[1]
فقد أرِدُ المياه بغير هادٍ ... سوى عَدِّى بها بَرْقَ الغمام[2]
ولما صار وُدُّ الناسِ خِباً ... جزيتُ على ابتسام بابتسام
وصرتُ أشكُّ فيمن أصطفيه ... لعلمى أنه بعض الأنام
أرى الأجدادَ تغلبها كثيرا ... على الأولاد أخلاقُ اللئام
وزائرتى كأنّ بها حَيَاءً ... فليس تزورُ إلا فى الظلام
بذلت لها المطارِفَ والحشايا[3] ... فعافتها وباتتْ فى عِظامى
يضيق الجلْدُ عن نفسى وعنها ... فتوسِعُه بأنواع السَّقام
إذا مافارقتنى غسّلتنى ... كأنّا عاكفانِ على حرام[4]
كأنَّ الصُّبحَ يطردها فتجرى ... مَدَامِعُها بأربعةٍ سِجَام[5]
أراقِبُ وقتها من غير شَوْقٍ ... مُراقَبَةَ المَشُوقِ المستهام
ويَصْدُقُ وعْدُها والصدق شرٌّ ... إذا ألقاك فى الكُرَبِ العِظام

ومنها :

ألا ياليتَ شعرَ يدِى أتمسى ... تصَرَّفُ فى عِنانٍ أو زِمَام
وهل أرمى هواى براقصاتٍ ... مُحلّاةِ المقاوِدِ باللُّغَام[6]

---

(١) البغام صوت الناقة للتعب ، ورزحت الإبل : سقطت من الأعياء هزالا ، شبه نفسه فى التحير بالبهيمة لأنها لاتدرى أين تذهب .

(٢) قال ابن السكيت : العرب إذا عدت للسحاب مائة برق لم تشك فى أنها ماطرة

(٣) المطارف جمع مطرف ، وهو من الثياب الذى فى طرفه علمان ، والحشايا جمع حشية ، وهو ما حشى من الفرش مما جلس عليه .

(٤) قال الواحدى يريد أنه يعرق عند ذهابها ، فكأنها تغسله لكونهما على موجب الغسل ، وإنما جعل حرام للمفاعلة ، وإلا فالحمى عن حلال كالحمى عن الحرام

(٥) [illegible] أى [illegible] . وأراد بالأربعة [illegible]

(٦) [illegible] ص ١٢٠ من [illegible] شرح ديوان المتنبى للبرقوقى ، دار الكتاب العربى ـ بيروت ـ [illegible] ص ٢٧٢ [illegible]

فربتما شفيتُ غليلَ صَدْرِى بسيْر أو قناةٍ أو حُسام
وضاقتْ حطة فخَلصْتُ منها خلاصَ الخَمْرِ من نَسْجِ الفِدَام[1]
وفارقْت الحبيب بلا وداعٍ وودَّعتُ البـلادَ بلا سلام
يقولُ لىَ الطبيبُ أكلت شيئاً وداؤك فى شرابك والطعام
ومـــافى طبـه أنى جوادٌ أضَرَّ بجسمه طول الجمام
تعَّود أن يغبر فى السَّرايا ويدخلَ من قتام فى قتام
فأمسَكُ لايُطالُ له فيَرعَى ولا هو فى العليق ولا اللجُّام
فإنْ أمْرضْ فما مرض اصطبــارى وإنْ أحْمَمْ فما حُمَّ اعتزامى
وإنْ أسلمِ فما أبقى ولكنْ سلمتُ من الحِمَام إلى الحِمام

ويقول ابن المعَذل .

وبـنـتُ المنيـةُ تنتابنـــى هَدُوًّا وتطرقنـــى سُحْــــره
إذا وردِتْ لم يَدَعْ وِرْدَها عن القلب حجبٌ ولاستُرْه
كأنّ لها ضَرَماً فى الحشا وفى كل عضو لها جَمْرة
إذا لم تُرِحْ أصلا فى العشِىّ فأقصى مواعدهـــا بُكـــرهْ
لها قدرَة فى جسوم الأنام حباها بها الله ذو القُدره
تغاليْتُ باسمٍ سواهـا لها كأنْ ليس لى بإسمها خُبرْة
فطـوْراً ألـــقَبها سُخنَـــةً وطـــوْرا ألقّبهـــا فَتْـــره
أسائل أهلي عن سُخْنتِى وأمنحهُــم نظـــرةً نظـــره
فأجزعُ إن قيلَ لى : حمرة وأشفقُ . إن قيلَ لى : صفُره
وَصِرْتُ إذا جُعْتُ يوماً ظللْتُ كأن على كبـدى شَفـرْه
ويربُو الطِّحَالُ إذا ماشبعتُ فتعلـــو التـــرائبُ والصُّدره
فأمسى كأنى من معـدتى لبست الثياب على زُكْرهَ[2]
إذا مارأيتُ امرءا مطلقـا له الأكلُ تخنقـى العَبـرْه
كأنى فى منزلى مُخصباً ببلقعـــةٍ جذيـبٍ قفـــره[3]

(١) الفدام : مايجعل على رؤوس الأباريق التى يكون فيها الخمر .

(٢) الزكرة : زق يجعل فيه شراب أو خلّ .

(٣) الوساطة : ١١٩ ومابعدها

ويعلق الجرجانى على قصيدة المتنبى بأنها كلّها مختارة ، لايعلم لأحد فى معناها مثلها ، والأبيات التى توصف فيها الحّمى أفراد ، قد اخترع أكثر معانيها ، وسّهل فى ألفاظها ، فجاءت مطبوعة مصنوعة ، وهذا القسم من الشعر هو المطمع المؤيس .

ويقول عن عبد الصمد بن المعذّل : إنه قد أحسن فى قصيدته الرائية التى وصف فيها الحمى ، وقصر فى الضاديه ، وفى مقاطيع له فى وصفها ، وكأن أبا الطيب قصد تنكّب معانيه ، فلم يُلمّ بشىء منها .

وفى مجال الموازنة بين القصيدتين يذهب إلى أن ابن المعّذل أحسن وأجاد ، وملح واتسع ، وانت إذا قسمت أبيات أبى الطيب بها على قصدها ، وقابلت اللفظ باللفظ ، والمعنى بالمعنى ، وكنت من أهل البصر ، وكان لك حظ فى النقد ، تبينت الفاضل من المفضول ، فأما أنا فأكره أن أبتّ حكما ، أو أفصل قضاء ، أو أدخل بين هذين الفاضلين ، وكلاهما محسن مصيب .(١)

إن تفضيل صاحب الوساطة لقصيدة المتنبى واضح من خلال تعليقه عليها ، فالأبيات التى توصف فيها الحمى أفراد ، قد اخترع أكثر معانيها ، وهذا القسم من الشعر هو المطمع المؤيس .

ولايمنع من هذا التفضيل أن تجىء قصيدة ابن المعّذل فيها حسن وإجادة ، وملاحة واتساع ، وهذا لون من الموضوعية المتزنة ، أو المحافظة ، التى لا تنحو إلى نحو الأطناب فى تقريظ نص دون نص من طرفى الموازنة ، ويرجع ذلك كله إلى روح القاضى التى يتميّز بها الجرجانى ، فهو لايطلق العنان لقلمه فى التعبير حول الأسباب والعلل التى تكشف عن تفوّق هذا على ذاك .

والجرجانى من خلال هذه التعليقات على قصيدة الحمّى للمتنبى ولابن المعّذل لايزال يتحرك فى ميدان نفسىّ ، يحكمه مصطلح القبول والطلاوة والحلاوة والرونق وتلك صفات تستشعرها النفس تمسّ بهزة الارتياح واللذة الشعورية ، وذلك كله من وحى الطبع الذى يستطيع التمييز والتفسير والتفضيل والموازنة والمقايسة .

• إن العناصر التى ينصبّ عليها تقويم الشعر من الناحية الفنية — عند الجرجانى — ليست من باب مايمكن حصره وتحديده ، لذلك لايرجع فى الحكم عليها إلى قواعد

(١) السابق ١٢١ ، ١٢٢

ثابته من أى نوع ، لغوية ، أو نحوية ، أو عروضية ، أو بديعية ، وبالتالى لاتمثل المعرفة بهذه القواعد أداة ذات بال بالنسبة للناقد ، وبذلك يظل المكان محفوظا لأداة أخرى ، تتحد حقيقتها ، وتتعدد أسماؤها من الطبع إلى القريحة الصافية إلى الطبيعة السليمة »[1]

والطبع أو القريحة الصافية ، والذوق المرهف المصقول إذا أضيفت إليه موضوعية الناقد أنتج نقدا مقبولا بعيدا عن فطنّة التجنى والتحامل ، من هنا كان الجرجانى ملحاً فى تلك الموضوعية التى تدرأ عن النقد خطر الأسراف فى الحكم على الأعمال الأدبية .

(١٠)

القدماء والشعر الحديث

يقول الجرجانى : [وما أكثر مَنْ تَرَى وتسمعُ من حُفَّاظ اللُّغة ، ومن جِلَّةِ الرواةِ من يلهج بعيب المتأخرين ، فإنَّ أحدَهم يُنشَدُ البيتَ ، فيتسحسنه ويستجيده ، ويعجبُ منه ويختاره ، فإذا نُسبَ إلى بعضِ أهلِ عصره ، وشعراء زمانه كذَّبَ نفسه ، ونقض قوله ، ورأى تلك الغضاضةَ أهوْنَ محملا ، وأقلَّ مَرْزأة من تسليمِ فضيلةٍ لمُحْدث ، والإقرار بالإحسان لمولَّد ..... ولقد يتفق لأحد هؤلاء غلبة الإنصاف على قلبه فى الوقت بعد الوقت ، فيخلعُ رداءَ العصبيّة ، ويُصغِى ويمُيزُ فيرجع .....

ولو أُنصِفَ أصحابنا هؤلاء لوجِد يسيرُهم أحقّ بالاستكثار ، وصغيرُهم أولى بالأكبار ، لأن ، أحدَهمْ يقف محصورا بين لفظ قد ضُيِّقَ مجاله ، وحُذِف أكثره ، وقلَّ عدده ، وُحِظَر مُعظمه ، ومعانٍ قد أُخِذَ عَفوهُا ، وسُبق إلى جيِّدها ، فأفكاره تنبثُ فى كل وجه ، وخواطره تستفتحُ كل باب ، فإنْ وافق بعضَ ماقيل ، أو أجتاز منه بأبعد طرف ، قيل : سرق بيت فلان ، وأغار على قول فلان ، ولعَل ذلك البيت لم يقرعْ قطّ سمعه ، ولامَرّ بخلده ، كأنّ التواردَ عندهم ممتنع ، واتفاق الهواجس غيرُ ممكن ، وإن افترع معنى بكراً ، أو افتتح طريقاً مُبهمًا لم يرضَ منه إلّا بأعذب لفظ ،

(١) النقد العربى : دكتور تليمه ، ودكتور راضى : ص ٢٢٦

وأقربه من القلب ، وألذه فى السمع ، فإن دعاه حبُّ الإغراب ، وشهوة التنوّق إلى تزيين شعره وتحسين كلامه ، فوشّحه بشيء من البديع — وحلّاه ببعض الاستعارة قيل : هذا ظاهرُ التكلّف ، بيّنُ التعسّف ، ناشف الماء ، قليلُ الرونق ، وإنْ قال ماسمحتْ به النَفسُ ، ورضيَ به الهاجس قيل : لفظٌ فارغ ، وكلام غسيل ، فإحسانه يُتأوَّل ، وعيوبه تُتمحّل ، وزلّته تتضاعف ، وعذرهُ يكذّب ، فلا تشتغلنّ بهذه الطائفة مادمت تنظر بين المتنبى وأهل عصره ......

وأقبل عليك أيها الراوى المتعصّب — فأقول لك ، خبّرنى عمن تعظّمه من أوائل الشعراء ، ومن تفتتحُ به طبقاتِ المحدثين ، هل خَلصُ لك شعر أحدهم من شائبة ، وصفا من كَدَرٍ ومعابه ؟

فإن ادعّيتَ ذلك وجَدْتَ العيان حَجيجك ،والمشاهدة خَصمْك،وعُدنابك إلى اضعاف ماصدَّرنا به مخاطبتك ، واستعرضنا الدواوين ، فأريناك فيها مايَحولُ بينكَ وبيْن دعواك ، ويَحْجزُكَ إنْ كان بك أدنى أدنى مُسكةٍ عن قولك .

فإن قلتَ : قد أعْثُرُ بالبيت أنكره ، وأجدُ اللفظ بعد اللفظ لاأستحسنه ، وليس كل معانيهم عندى مرضيّةً ، ولا جميع مَقاصدهم صحيحةً مستقيمة .

قلنا لك : فأبو الطيّب واحدٌ من الجملة ، فكيف خُصَّ بالظُّلْمِ من بينها ، ورجلٌ من الجماعة ، فلمَ أُفرِدَ بالحيْف دونها ؟

فإن قلت : كثر زَلَلُهُ ، وقلّ إحسانه ، واتسعت معايبه ، وضاقت محاسنه .

قلنا : هذا ديوانه حاضرا ، وشعره موجودا ممكنا ، هلمّ نستقرئه ونتصفحه ، ونقلبّه ونمتحنه ، ثم لك بكّل سيئة عشر حسنات ، وبكل نقيصة عشرُ فضائل ، فإذا أكملنا لك ذلك ، واستوفيته ، وقادك الاضطرارُ إلى القبول أو البهتْ ، ووقفتَ بين التسليم والعناد عُدنا بك إلى بقيّة شعره ، فحاججناك به مافضَل بعد المقاصه فحكمناك إليه][1] .

(١) يرفض الجرجانى تعصب علماء اللغة والرواة للمتقدمين من الشعراء ، ويعد ذلك بعدا عن الموضوعية ، ومجافاة للذوق ، حتى إنّ أحدهم قد ينشدهم البيت فيستحسنه ، ويطرب له ، ويسترخ إليه ، فإذا نسب لشاعر محدث انخلع مما قال ويحكى عن اسحاق الموصلى أنه قال : أنشدتُ الأصمعى :

(١) الوساطة ٥٠ — ٥٢

هل إلى نظرة إليك سبيلُ ... فيبلَّ الصدى ويُشفَى الغليلُ
إنّ ماقلَّ منك يكثر عندى ... وكثيرٌ مِمَّنْ تحبُّ القليلُ

فقال : والله هذا الديباجُ الخُسروانى ، لمن تنشدنى ؟ فقلت : إنهما لليلتهما ، فقال : لاجَرَمَ ، والله إن أثر التكلف فيهما ظاهر .

وفى رواية الأغانى قال : هذا الديباج الخسروانى ، هذا الوشى الاسكندرانى : لمن هذا ؟ فقلت له : إنه ابن ليلته ، فتبينت الحسرة فى وجهه ، وقال : أفسدته أفسدته : أما أنّ التوليد فيه لبينّ .

ويحكى زعم الأصمعى أن العرب لاتروى شعر أبى داود وعدىّ بن زيد ، لأن ألفاظها ليست بنجدية .

ويستنكر هذا ، لأن معاويه كان يفضّل عدياً على جماعة الشعراء ، وهذا الحطيئة يُسألُ : مَنْ أشعر الناس ؟ فيقول : الذى يقول : وأنشد لأبى داود :

لا أعدّ الإقتار عُدما ولكن ... فَقْدُ مَنْ قد رزئته الإعدام
من رجال من الأقارب ماتوا ... من حُذاقٍ همُ الرؤوس الكرام
فيهمُ للملايــنين أنــــاة ... وعُـــرامٌ إذا يُرادُ عُرام[1]

وتلك نظرة متقدمة من صاحب الوساطة ، ينظر إلى العمل الأدبى بعيدا عن شخصية صاحبه ، وسوف نرى أنها نظرة معاصرة تقتضيها موضوعية النقد ، وموضوعية الناقد .

(ب) وقد يرجع بعض هؤلاء المتعصبين للقديم عن تعصبه ، استجابة لدواعى النصفة على قلبه ، فى الوقت بعد الوقت ، فيصغى لأشعار المتأخرين — ويميز بينها ، ومنهم على سبيل المثال أبو رياش القيسىّ اللغوىّ ، وكان معروفا بالتحامل على هؤلاء ، والغض من أبى تمام والبحترى خاصة ، حتى إن نسخ هذين الديوانيين قلت بالبصرة فى وقته ، لقلة الرغبة فيهما .

روى أنه أُنشد ذات ليلة قول البحترىّ :

نظرتُ إلى طَدَانَ فقلت : ليلى ... هناك وأين • ليلى • من طَدَانَ ؟
ودونَ مزارِها إيجاف شهر ... وسبع للمطايا أو ثمان

(1) [illegible]

ولمّا غَرَّبَتْ أعرافُ سلْمي   هُنّ وَشَرَّقَتْ قنن القنان
تصوَّبت البلادُ بنا إليكمْ   وغنّى بالإياب الحاديـان

فقال : أحسن والله ، من هذا البدوى المطبوع ؟ فقيل : إنها للوليد بن عُبَيْدُ فقال : أعِدْ ، فأعيدتْ ، فرجع عن رأيه فيه .(١)

وتلك نظرة ضيّقة لايرتضيها صاحب الوساطة ، لأنها لاتتفق مع طبيعة النقد ، ولاتنسجم مع طبيعة الناقد ، إذ يجب أن يتجرد للعمل المنقود ، لا لشخصية صاحبه ، بعيدا عن الغرض والهوى .

(حـ) ويدعو القاضى الجرجانى هؤلاء إلى الأنصاف وعدم التحامل ، والتجّرد للنظر فى الشعر بحيدة وموضوعية ، والوقوف أمام الحسن والقبيح ، والكشف عن سمات كل منهما . فليس هناك شعر يصفو من كدر ومعابة ، سواء كان ذلك لمتقدم أو متأخر .

« وقد تجد كثيرا من أصحابك ينتحل تفضيل ابن الرومىّ ، ويغلو فى تقديمه ، وقد تُستقرأ القصيدة من شعره ، وهى تناهز المائه أو تزيد ، فلا يُعثر فيها إلا بالبيت الذى يروق أو بالبيتين ، ثم قد تنسلخ قصائد منه ، وهى واقفة تحت ظلها ، جارية على رسلها ، لايحصل منها السامع إلا على عدد القوافى ، وانتظار الفراغ ، وانت لاتجد لأبى الطيب قصيدة تخلو من أبيات تختار ، ومعان تستفاد ، وألفاظ تروق وتعذب ، وإبداع يدل على الفطنة والذكاء ، وتصرف لايصدر إلا عن غزارة واقتدار »(٢)

ولو تأملت شعر أبى نواس حقّ التأمل ، ثم وازنت انحطاطه وارتفاعه ، وعددت منفية ومختارة ، لعلمت أنك لاترى لقديم ولا محدث شعرا أعم اختلالا ، وأقبح تفاوتا ، وأبين اضطرابا ، وأكثر سفسفة ، وأشد سقوطا من شعره هذا ، وهو الشيخ المقدّم ، والإمام المفضّل الذى شهد له خلف وأبو عبيده والاصمعىّ ، وفسرّ ديوانه ابنُ السكّيت ، فهل طمست معايبهُ محاسنه ؟ وهل نقص رديهّ من قدر جيّده ؟ (٣)

وتلك دعوة عامة فى طبيعة النقد تصبح لكل العصور والأزمنة ، مؤكدة جانب القصور فى البشرية ، وأنه لايكاد يوجد نص أدبى لأديب شرّق أمره وغرّب إلا وفيه من المعايب مالا يغض من قيمته الفنية .

---

(١) السابق : ٥١ ـــ ٥٢ : ضنان : قال ياقوت : هو موضع بالبادية فى شعر البحترى ـــ والأعاف نوع من السير ، والأعراف : جمع عرف ، وهو كل عال مرتفع . والأعراف أيضا : ضرب من النخل . أنظر هامش الصفحة .

(٢) السابق : ص ٥٤

(٣) سابق : ص ٥٥

ولعل ماذهب إليه ابن قتيبة حول هذا المفهوم يؤكد قدم النظرة الموضوعية للعمل الأدبي عند العرب ، وأن النقد العربي قد شارك بقدر كبير في مسيرة النقد الإنساني .

(١١)

يقول ابن قتيبه :

[ولم أسلُك فيما ذكرتهُ من شعر كلِّ شاعر مختاراً له ، سبيلَ من قلَّد أو استحسن باستحسان غيره ، ولا نظرتُ إلى المتقدم منهم بعيْن الجلالة لتقدمِّه ، وإلى المتأخِّر بعين الأحتقار لتأخره ، بل نظرتُ بعين العدل على الفريقين ، وأعطيتُ كلاًّ حظه ، ووفرتٌ عليه حقه .

فإني رأيت من علمائنا من يستجيدُ الشعْرَ السخيف ، لتقدمّ قائله ، ويضعه في مُتخيِّره ، ويُرذِل الشعر الرصينَ ، ولاعيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه ، أو أنه رأى قائله .

ولم يَقْصُر الله العلم والشعَر والبلاغة على زمن دون زمن ، ولاخصَّ به قوماً دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوما بين عباده في كلِّ دهر ، وجعل كل قديم حديثا في عصره ، وكل شرف خارجيَّةً في أوله .

فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يُعدُّون مُحْدَثين ، وكان أبو عمرو بن العلاء يقول : لقد كثُر هذا المحدَث وحَسُنَ ، حتى لقد هممتُ بروايته ، ثم صار هؤلاء قدماء عندنا ببعد العهد منهم ، وكذلك يكون مَنْ بعدهم لمن بَعْدنا ، كالخُرَّيمي والعتّابيّ والحسن بن هانىء وأشباههم .

فكلّ مَنْ أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له ، وأثنينا به عليه ، ولم يضعه عندنا تأخر قائله ، أو فاعله ، ولاحَدَاثَةُ سنّه ، كما أن الرديء إذا وَرَدَ علينا للمتقدم ، أو الشريف ، لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ، ولاتقدّمُهُ][1]

فابن قتيبه يرفض مبدأ التقليد بادىء ذى بدء في نظر الشعر ، فهو لايستحسن شعرا لاستحسان غيره إياه ، وهو لايميز المتقدم لتقدّمه ، ولايبخس المتأخر لتأخره ، بل

---

(١) الشعر والشعراء : تحقيق وشرح احمد محمد شاكر . ط دار المعارف بمصر ١٩٦٦ م ص ٦٢ - ٦٣ :
خارجيّ الذى يخرج ويشرف بنفسه من غير أن يكون له قديم ، ومنه خارجية وهي خيل لاعرق لها في الجودة ، فتخرج سوابق ، وهي مع ذلك . .

الجودة الفنية هى المقياس النقدى الذى يحكم بمقتضاه على الشعراء ، وتلك نظرة موضوعية متجردة ، تعيى على هؤلاء الذين يستجيدون الشعر السخيف لمجرد تقدم قائلة ، ويسقطون من شأن الشعر الرصين لمجرد أنهم يعاصرون قائله ، فالجودة هى المقياس ، وليس القدم أو الحداثة .

والعلم والفن مشترك مقسوم بين الناس جميعا ، وليس هناك أمة تحتكر المواهب والملكات ، وتحرم منها أمة أخرى .

والقدم والحداثة لايثبت مفهومها على نحو معين ، فقد كان الفرزدق والأخطل وأمثالهم يعّدون محدثين ، ثم صاروا قدماء ببعيد العهد عنهم .

وأخيرا يؤكد ابن قتيبه أن المسألة إنما هى للحسن والردىء ، وليست للمتقدم أو المحدث .

ومن خلال الموازنة بين ماذهب إليه الجرجانى ، ومارتآه ابن قتيبة حول الموضوعية النقدية نجد أن صاحب الوساطة قد عمّق مفهوم الفكرة ، وأبرز قسماتها ، وأبعدها عن عماية التعصب ، وغواية النفس ، وأكثر من الشواهد والأمثلة على ضرورتها للنقد والناقد .

والذى لاشك فيه أن صاحب الوساطة قد وعى ماذهب إليه كل من ابن قتيبه والآمدى من بعده ، وإن لم يشر إلى واحد منهما ، فهو إذن لم يبدأ منهجه النقدى من فراغ ، وإنما قدّم له كلّ من الرجلين بما لكلٍ من قدم راسخة فى النظر إلى الشعر باعتباره علما من علوم العرب .

ومن هذا المنطلق استطاع الجرجانى أن يحّدد فكرته ، وأن ينطلق بها إلى حّيز أوسع ، وإلى مفهوم أعمق .

ونستطيع أن نستنتج من خلال ذلك أن مصطلح الطبع والقبول والطلاوة وما إليها وكذلك خصوصية النقد ، وخصوصية الناقد قد بدأت مبكرة فى تاريخ العرب النقدى ، بدأت منذ ابن سلام ، وكان كل عصر يضيف إليها ثقافته وفكره وتجاربه الإنسانية ، ثم كانت الموازنة حين بالغ أنصار أبى تمام فى التعصب له دون البحترى ، وحين بالغ أنصار البحترى فى التعصب له دون أبى تمام ، فوقف الآمدى يوازن بين

هذا وذاك ، ويبرز حسنات كل من الشاعرين وسيئاتهما ، مما مَهَّدَ للحكم عليهما ثم كانت المقايسة حينما كثر اعدآء المتنبى ، يسقطون من شأن شخصيته ، ومن شأن قيمته الفنية ، فوقف الجرجانى وقفة طويلة فى المقايسة ، يدافع بها عن صاحبه ، ويضع بعض المقاييس النقدية التى يقاس بها الشعر ، وكلها مقاييس لانستطيع القول بأنها تخلفت عن موكب التطور النقدى عبر مسيرة الإنسانية ، بل لايزال لها أثرها النابض عند كثير من المدارس النقدية الراهنة . حقا أن الجرجانى يتوقف فى مقايسته عند حدّ لايتجاوزه ، مستندا إلى أن هناك مالايمكن تعليله . كما فعل صاحبه الآمدى .

ونحن مع الدكتور « إحسان عباس » فى أنه إذا جاء الدور الايجابى فى فحص الشعر رجاء استكشاف خواصّه ومميزاته الفارقة بطلت المقايسة واضمحلت ، وهذا ما كان الجرجانى على وعى تام به حين قررّ أن الشعر لايحّبب إلى النفوس بالنظر والمحاجّة ، لايحلى فى الصدور بالجدال والمقايسة ، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة ، ويقربه منها الرونق والحلاوة ، وقد يكون الشيء متقنا محكما ولايكون حلوا مقبولا ، ويكون وثيقا وإن لم يكن لطيفا رشيقا.

وقد كرّر الجرجانى هذا المفهوم فى أكثر من موضع فقال : « وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن ، وتستوفى أوصاف الكمال ، وتذهب فى الأنفس كل مذهب ، وتقف من التمام بكل طريق ، ثم تجد أخرى دونها فى انتظام المحاسن ، والتئام الخلقة ، وتناصف الأجزاء ، وتقابل الأقسام ، وهى أحظى بالحلاوة ، وأدنى الى القبول ، وأعلق بالنفس ، وأسرع ممازجة للقلب ، ثم لاتعلم ، إنْ قايست واعتبرت ونظرت [illegible] كيرت لهذه المز[illegible] سببا ، ولما خصصت به مقتضيا »

وليس من الحق أن نسأل الناقد إيراد العلّة فى كل شيء ، مادامت تتوفر فى هذا الناقد الرواية (الثقافة) والدراية (المران والدربه) والفطنه ولطف الفكر (الموهبه) ، وبهذا يرتفع الناقد على مستوى الرجل العادى الذى يسهل عليه أن يدرك الد[illegible] والإعراب واللغة ، و[illegible]اس والمطابقة والبديع والمعني الغامض .... الخ ، ويكون قسيما بالفصل فى شيئين : العيب الخفى ، والجمال الخفى فيهم باختلاف الترتيب . واضطراب النظم ، وسوء التأليف وهلهلة النسج ، ويقابل بين الألفاظ والمعانى ، ويَسْبُر النسبة فيها ، ولكنه لن يستطيع ذلك إذااستنام إلى دواعى العصبية ، فهى تحجب عن بصيرته مجال الرؤية الصحيحة ، وتحسِّنُ له الميّل مع الهوى .

فالناقد عند الجرجانى هو الناقد عند الآمدى ، ومنطقة مالا يعّلل ويتحاكم فيه إلى الطبع النقدى مشتركة بينهما ، إلا أنها أوسع لدى الجرجانى مما هى عند الآمدى ، وسبب ذلك هو الفرق بين الموازنة والمقايسة ، فالمقايسة تمهيد للحكم ، والموازنة تدخل فى طبيعة الحكم ذاته ، أو كذلك شاء لها الآمدى ، وليس للأختلاف فى الطريقة اختلفت النتائج ، وإنما لاختلاف ضبيعة الرجلين ، واختلاف الموقفين .

فإن حذر الجرجانى وتوقيه ، وتسامحه ، وبعده عن التعليق الساخر ، واعتداده بذاته ، هو الذى جعل « الوساطة » تفترق عن « الموازنة » ، كذلك فإن طبيعة الوساطة نفسها ــ رغم احتوائها على عناصر المفاضلة ــ ليست كالموازنة الخالصة فى طبيعتها ، لأن الموازنة هى قسمة النظر بالتساوى بين شاعرين ، أما الوساطة فلا تتطلّب ذلك دائما ، لأن خصوم المتنبى ليسوا دائما شعراء.(١)

ونحن مع الدكتور « إحسان عباس » مرة ثانية فى أن دينْ الجرجانىّ للآمدى كبير ، لأنه قد تمثل آراءه بحذق وذكاء دون أن يذكر الآمدى مرة واحدة ، فقد رأينا كيف حام الامدى حول ماأسماه « عمود الشعر ، وحدده فى الأغلب بالصفات السلبية ، أما الجرجانى فتناول هذا كلّه ، ووضعه فى صورة إيجابية ، فإذا عمود الشعر ذو أركان محّددة ، وهى .

١ ــ شرف المعنى وصحته .
٢ ــ جزالة اللفظ واستقامته .
٣ ــ إصابة الوصف
٤ ــ المقاربة فى التشبيه .
٥ ــ الغزارة فى البديهة .
٦ ــ كثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة .

قال : « ولم تكنْ العربُ تعبأ بالتجنيس والمطابقة ، ولاتحفل بالإبداع والأستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض »

وقد كان الآمدىّ صريحا فى موقفه حين وجد أبا تمام قد خرج فى محاولته على عمود الشعر ، أما الجرجانى فلم يصرحّ عن رأيه فى صلة المتنبى بعمود الشعر ،غير انك تلمح من طرف خفّى أن الشروط السته التى وضعها تنطبق على المتنبى تماما ،

(١) تاريخ النقد الأدبى عند العرب : ٣٢٠ ومابعدها .

فإذا طالعته بمعنى مستكره ، أو وصف غير مصيب ، أو استعارة مفرطة ، دعاك إلى أن لاتحكم ببيت على أبيات ، وشاذ مفرد على مستو غالب .

على أن الآمدى رفض اعتبار توليد المعانى أساسا فى الشعر ، ولو أخذنا رأيه ذاك على علاته لوجدنا أبا الطيّب أربى على ابى تمام ، وعلى كل شاعر آخر فى هذا الباب ، ومع ذلك فقد خرج الجرجانى من هذا المأزق بقوله :

« شرف المعنى وصحته » فلم يعد من فرق بين أبى تمام والمتنبى إلا فى التزام الأول منهما — فى إسراف — كثرة التجنيس والمطابقة والاستعارة المفرطة . وعلى هذا فإن الجرجانى كان يتصوّر أن الصنعة البديعية هى الفارق الوحيد بين مايسمى « عمود الشعر » وماهو خارج عنه ، أما عن الآمدى فقد كان الفرق بينهما أكبر من ذلك بكثير ، إذا لو سلمنا بحكم الآمدى ، لكان المتنبى فى هذا الموقف كأبى تمام »[1]

إن مما يميز النقد الأدبى عند العرب فى القرن الرابع الهجرى هو هذا الطابع المستقل لكل شخصية نقدية ، مما يعّد أثراً من آثار الثقافة والدربة والموهبة ، فكل شخصية تعلن عن نفسها من خلال ماتبديه من آراء نقدية . وكل شخصية تلتزم الموضوعية ، والنظر إلى الأثر المنقود ، دون أن تميل بالتجريح إلى الآخرين . هكذا كان شأن الآمدى ، وهكذا كان شأن الجرجانى ، ومع التزام الموضوعية فلا نستطيع أن نقول : إن كلا من الرجلين قد انسلخ عن ذاته ، لأن ذلك ليس فى مقدور بشر على ظهر الأرض .

وهناك أمر آخر نقرّره ونؤكده فى هذا الصدد ، وهو أن كلا من الآمدى والجرجانى قد انتهى به المطاف فى النقد إلى حيزّ من الإحساس الشعورى أمام بعض النصوص لايمكن تعليله ، وأن كلا مهما كان موضوعيا فى النظر إلى شعر القدماء والمحدثين ، بالرغم من أنهما كانا يستجيبان لبعض الدواعى الذاتية أمام بعض المواقف الأدبية ، وهو ما لايستطيع أن يتجرد منه ناقد ، وهو فى الوقت نفسه مالايخرج الناقد عن موضوعيته ، باعتبار أنه يستمد عطاءه النقدى من الرواية والدراية والفطنة ولطف الفكر أو الموهبة ، وباعتبار أن الذوق الفنى هو الذى يمنح إحساس الناقد قدرته على التلذذ والارتياح بالقيم الجمالية فى الشعر القديم والحديث على السواء .

(1) المرجع السابق : ٣٢٢ — ٣٢٣ : وانظر الوساطة للجرجانى : ٣٣ — ٣٤

« إن النقد التأثيرى يندر أن يجىء خالصا ، ويندر كذلك أنْ يمّحىَ كلية ، ونحن نقبله ، ونستفيد منه ، كمقياس للأثر الذى يخلّفه كتاب مافى نفس ما »[1]

هذه المفاهيم النقدية لم تقف عند عصر الآمدى والجرجانى ، ليحلّ محلها مفاهيم أخرى ، فيما جدّ بعد ذلك من عصور ، ولكنها بقيت — وتطورت ، وأخذت من زاد كل زمان ، وكل مكان ، واتسمت بسمة الاستمرارية ، عبر الأجيال .

يقول الدكتور طه حسين : يخطىء الناس حين يظنون أن أصحاب الجديد لايرون اللذّة الفنية إلا فى الجديد ، ويخطىء الناس ايضا حين يرون أن أصحاب القديم لايجدون اللّذة إلا فى الشعر القديم ، فأنا من أصحاب الجديد ، ومن أشدّهم إلحاحا فى تأييده والدعوة إليه ، ولكنّى على ذلك أجد فى قراءة القديم لذّة لاتعدالها لذة ، ومتاعا ليس يشبه متاع .

ذلك لأن القديم والجديد لم يستمدا جمالهما الفنّى من القدم والجدة وحدهما ، وإنما استمّداه من هذا الروح الخالد الذى يتردد فى طبقات الإنسانية كلها ، فيحّل فى كل جيل منها بمقدار ، وهو يتشكل فى كل جيل بالشكل الذى يلائمه ، ويتصور فى كل بيئة بالصورة التى تناسبها .

وهو من هذه الناحية مصدر وحدة وفرقة للإنسانية ، مصدر وحدة لأنه واحد يجمع الناس مهما يختلفوا على الإعجاب والشعور باللذة القوية ، ومصدر فرقة ، لأن له من أشكال الأجيال والبيئات المختلفة مايسوغه ، ويخيّل إليك أنه كثير .

نعم : العربى والفرنّسى والأنجليزى يشعرون جميعا باللّذة ، حين يقرأون خصومة « أخيل وأجا ممنون » لايحول اختلافهم الجنسّى بينهم وبين الأعجاب ، وهذا الشعور باللّذة ، ولكنهم على اشتراكهم فى الاعجاب باللذة يختلفون فى تذوقهم لهذا الشكل الخاص الذى يتشكل به الجمال الفنّى فى الإلياذة ، هذا يرضاه ، وهذا ينبو عنه ، وهذا يقف منه موقف غير المكترث ، ذلك لأن بين هذا الشكل وبين نفوس هؤلاء الناس صلة تختلف قربا وبعدا ، وتتفاوت قوة وضعفا ، باختلاف الجنسيات والبيئات والعصور . »[2]

---

(١) منهج البحث فى الأدب واللغة نقلا لانسون . ترجمة الدكتور محمد مندور دار العلم للملايين . ص ١٨

(٢) حافظ وشوقى : مكتبة الخانجى مصر . ومكتبة المثنى بغداد . ١٩٦٠ م ص ٢١ — ٢٢

ويعرض عميد الأدب العربى لمفهوم المثل الأعلى فى الفنّ ، ويذهب إلى أنّ هذا هو النحو الذى يحقق هذا الجمال الفنّى الخالد الواحد فى أحسن صورة ، وفى أشدّها بالذوق اتصالا وللنفس ملاءمة .

فالإلياذة كانت مثلا أعلى لليونان ، لأنها حققت لهم هذا الجمال فى أجمل صورة يونانية ممكنة ، لاءمت نفوسهم ، واتصلت بأذواقهم ، ولكنها لم تحقق لنا نحن العرب هذا المثل الأعلى ، لأنها على حظها من الجمال الخالد لاتتصل فى شكلها وصورتها بنفوسنا وأذواقنا ، فلغتها ليست لغتنا ، وخيالها لايتصل بحياتنا الحاضرة ، فنحن نشعر حين نقرؤها بالجمال ، ولكننا نشعر شعورا ناقصا أقل من شعور اليونان القدماء حين كانوا يقرأون الالياذة وشعر الأخطل وأبى نواس حين يجيدان ، يمثل لنا هذا الجمال الخالد أيضا ، ولكنّ هذا التمثيل ، وإن كان اقرب إلى نفوسنا وأذواقنا من الإلياذة لايلائم هذه النفوس والأذواق من كل وجه ، فلغته ليست لغتنا ، وأن قربت منا ، وخياله ليس خيالنا وإن كان بيننا وبينه سبب ، ونحن نجد فى هذا الشعر من اللذّة مايجد الفرنسيّون مثلا فى شعرهم أثناء القرون الوسطى ، أو فى شعر « فرجيل وهوراس »(1)

فالمثل الأعلى للشعر هو هذا الكلام الموسيقى الذى يحقق الجمال الخالد فى شكل يلائم ذوق العصر الذى قيل فيه ، ويتصل بنفوس الناس الذين يشد بينهم ، ويمكنهم من أن يذوقوا هذا الجمال حقا ، فيأخذوا بنصيبهم النفسّى من الخلود .(2)

ونحن نتفق مع عميد الأدب العربى فى تحديد مفهوم المثل الأعلى للشعر ، ونرى إضافة إلى ماذهب إليه أن هناك شيئا تتفق عليه عواطف الناس ، أو عواطف كثير من الناس ، حين يقرأون الشعر ، فيجدونه مصورا لتجاربهم الانسانية التى لم يستطيعوا التعبير عنها ، حينئذ يجدون نفوسهم فى هذا الشعر ، ويجدون معاناتهم فى مواقف الحياة صورا مسجلة مرسومة من خلال مايقرأون من الصور الشعرية الصادقة ، التى تنبض بوجدان الحياة ، وعواطفها ، فكثير من التجارب مشتركة بين القديم والحديث . وكثير من ألوان المعاناة يتكرّرُ فى كل يوم ، وفى كل شعب

---

(1) السابق : ٢٢ ـ ٢٣

(2) السابق : ٢٦ ـ ٢٧

من هنا فنحن لانزال فى حياتنا المعاصرة نتذوق صور البحترى فى طيفه ، وروائع المتنبى فى سيفياته ، وتفنن أبى تمام فى بعض ماجادت به قريحته من نظم المعانى والأفكار العميقة التى تحتاجُ إلى جهد فى الفهم ، وعمق فى التأمل .

وماذلك إلا من أجل الألتقاء النفسى من خلال المواقف والتجارب الانسانية التى تنتشر فى رقعة الحياة على اختلاف عصورها .

حقا لكل عصر سمات خاصة فى تذوقه وفى فهمه وفى تأمله ، ولكن ذلك لايمنع قط من هذا التجاوب الإنسانى الذى يظهر فى الشعور المشترك ، والأحساس المشترك بين الناس جميعا ، أو بين كثير من الناس فى مواقف الحب والكره ، والحرب والسلم ، والوفاق والخلاف ، والعفو والانتقام ، فالغرائز واحدة ، والملكات واحدة ، ولكل انسان نصيبه من الغرائز والملكات على طريقة سواء .

ويحسن بنا فى هذا الصدد أن نسوق ماذكره الأستاذ العقاد من أراء بعض النقاد الأجانب الذين خبروا النقد ، وذاقوا حلوه ومره ، وهو ان لم يكن دليلا على شىء ، وان لم يكن الحق فى هذا الباب ، فهو على الأقل موضع للتأمل والأعتبار ، يسوق رأى « ستيفن لكرك » فى قوله : لاأحسب أن للنقد أقل قيمة ، وكل مايحتاج إليه الكاتب فى المثابرة هو المداد والبخور ، وخير مشجع لما فى نفوسنا فى الملكة الفنية هو الثناء ، إذ حياة الفن إعجاب وتقدير ، فلا إخال « روبنسن كروزو » قد كتب حرفا واحدا وهو فى عزلته بتلك الجزيرة .

أما أنا فالذى أحتاج إليه حين أنوى الكتابة الفكهة أن أجد إلى جانبى إنسانا يقول : « يالله ! هذا ظريف » فإن لم أكن كتبت شيئا ظريفا إلى تلك اللحظة فإنى كاتبهُ بعد ذلك .

ويسوق رأى « ملن » فى قوله : « إن النقد الوحيد الذى قد يساعد المنقود أية مساعدة هو مايجىء من ناقد أقام الدليل على أنه يألف شخصية المؤلف وأسلوبه ونظرته إلى الحياة ، ثم هو يأسف ، لأن ذلك المؤلف قد تخطى شخصيته فى هذا الموضع أو ذاك ، ولكن هذا النمط من النقد نادر ، وهو مع ندرته يسهل على المؤلف أن يستفيد منه إذا كانت كبرى حاجته هى الثناء .

وقالت السيدة « دوجلاس » : إنها لولا مثال تقريظ قوبلت به أولى روايتها لكان أكبر ظنها أنها ماكانت لتثابر على الكتابة .

وأصوب هذه الأراء — فى نظر الاستاذ العقاد — هو رأى « ملن » فليس المؤلف المطبوع بحاجة إلى الثناء ، ولا إلى النقد ، ولكنه بحاجة إلى الألفة والفهم ، أو هو على الأصح بحاجة إلى المجاوبة والمجاذبة من النفوس التى تفهم طبيعته فهم وفاق ، أو فهم خلاف ، فقد تكون أنت على خلاف طبيعته فى أكثر الأشياء — ولكنك إذا فهمته وجاذبته الرأى أيقظت قواه — وأحييت ملكاته ، وأعنته على عرفان نفسه ، والإخلاص لسريرته ، وربما كان هذا الخلاف أذكى وأجْدَى عليه وأظهر أثرا فى التشجيع والتوليد من محض الثناء والإعجاب .

فإنما حاجة الفنان أن يحّس الحياة بكل جوانبها ، وهو لن يحسها حق الإحساس مابقيت نفسه مغلقة فى غلافها ، لاتتصل بغيرها على وفاق أو خلاف ، ولايرى أثرها فى النفوس على إعجاب وإنكار ، ولاتزال كلما ارسلت إلى الملأ برسول ذهب الى حيث لايرجع ، أو رجع إليها مثقلا بالخيبة . فأما إذا هو أتصل بمن يوافقه ، فعرف نفسه مكررة فى غيره ، أو اتصل بمن يخالفه ، فسبر قوته ، وراز دخيلة طبعه ، فتلك هى المرانة التى تحييه ، وتستجيشه ، وتنقذه من شلل البطالة والجمود الذى يصيب القرائح والعقول ، كما يصيب الأجسام والأعضاء[1]

فالنقد الصحيح عند الأستاذ العقاد هو الذى يفطن إلى شخصية المنقود ، ويألف عيوبها ، كما يألف حسناتها ، ويطالبها بالأمانة لتلك العيوب ، كما يطالبها بالأمانة لتلك الحسنات ، وأجمل الأنصاف أن تصاحب المؤلفين الذين تتخيرهم على هذه الشريطة ، فترضى بخيرهم وشرّهم ، وترقب آياتهم وزلاتهم ، وتماشيهم على خبرة بما يسّرون به ، ومايسوءون ، فأن أحسنوا فنعم مافعلوا ، وإن أخطأوا المألوف ، فقد تبتسم لهم كما يبتسم الصديق لصديق يثوب بعد حين إلى لازمة فيه مضحكة ، وفى هذه الحالة قد تلذنا العيوب ، كما تلذنا الحسنات ، بل قد نبحث عن تلك العيوب ، ونتحراها ، كما نستثير أحيانا لوازم أصدقائنا ، لنعبث بها فى براءة وإشفاق . لهذا يعيش بعض الشعراء مذكورا مألوفا بمائة بيت تروى له ، وتدل عليه ، ولا يعيش غيره بعشرة دواوين تحفظها المكاتب والقراطيس ، لأن الأول قد استطاع أن يدل على شخصه بأبياته المائة ، فاقترب الى النفوس ، وأصبح مفهوما عندها على الصداقة والألفة ، التى تغفر الزلة ، وترضى كل خلة ،

(١) ساعات بين الكتب : ط ٤ النهضة المصرية : ٤٩ — ٥١

ولم يستطع الاخر أن يكون صديقا مألوفا لقرائه ، بل ظل صاحب أشعار وقصائد ليس إلا ، فخفى شأنه ، وعاش أو مات بمعزل عن أولئك القراء .[1]

وهكذا نرى أن الموضوعية لابد أن تسيطر على النقد ، ولابد من جهة أخرى أن تسيطر على الناقد ، ليتخلى عن كثير من ذاتيته ، فلا يحكمّ فى النص المكتوب مذهبا سياسيا ، أو مذهبا دينيا أو أدبياً غلب عليه ، وتمكن منه ، وأراد من خلاله أن يَقْسر الأدباء قسرا ، ويلوى أعناق نصوصهم لتوافق مذهبه وهواه .

العبرة كلها بالنص ، ليكشف مافيه من حسنات وسيئات ، مع الأستغراق الشديد فى العمل الأدبى ، حتى تتجلى جواهره ولآلئه ، وتبدو هفواته وسيئاته والزيف فيه .

وسبق أن رأينا هذا المذهب واضح القسمات فى نقد كل من الآمدى والجرجانى ، فنقد كل منهما إنما يقف عند الميزة التى يتميز بها شاعر على شاعر ، أو نص أدبى على نصّ أدبى آخر ، لأنه لابد أن تكون هناك سمه بارزة فى أدب أديب أو شعر شاعر ، تجعل الناقد يلتفت إليه ، وينجذب نحوه .

والنقد هو التمييز كما يقول العقاد ، والتميز لايكون إلا بمزية ، والطبيعة نفسها تعلمنا سنتها فى النقد والأنتقاء حين تغضى عن كل متشابه ، وتشرع إلى تخليد كل مزية تجم فى نوع من الأنواع ، فسواء أنظرنا إلى الغرائز التى ركبتها فى مزج الأنثى ، أم الغرائز التى ركبتها فى مزاج الفنان ، وهما المزاجان الموكلان بالانتاج والتخليد فى عالمى الأجساد والمعانى ، فإننا نجد الوجهة فى هذا وذاك واحدة والغرض من التخليد هنا وهناك على اتفاق .

فالنقد الخالق هو النقد الذى يجرى على سنة الطبيعة ، أو هو النقد الذى يعنى بحفظ النماذج وتخليدها ، ويعرض لنا الشخصيات التى تبرز فى الحياة بعنوان جديد ، ووظيفة النقد الخالق هى إحياء كل نموذج يهتدى إليه بمجاوبته وإذكاء فضائله ، وشحذ ملكاته ، ولن يكون الناقد على هذه الصفة إلا إذا كان هو نموذجا من الطراز الممتاز ، لا من الطراز الدارج المألوف[2]

---

(١) السابق : ٥١ :

(٢) السابق : ٥٢ :

والنص الممتاز يكاد يجمع النقاد على امتيازه وتفوقه ، ومهما تعددت الأذواق فقد تجمع على سبق شاعر على شاعر ، وأديب على أديب ، لأن هناك من الخصائص الفنية فى العمل الأدبى مايفرض تقدمه على غيره من الأعمال ، ولايحسن ذلك إلا الناقد المتميز الذى كشف عن سماته نقاد العرب فى عصور الأزدهار ، ونقاد غير العرب .

ولنرجع مرة أخرى إلى الاستاذ العقاد ، لنرى كيف تلتقى الأذواق عند سمة الأمتياز فى النص الممتاز : يقول : كنا نتطارح قصيدة ابن الرومى فى رثاء ولده « محمد » وفيها :

طواه الردى عنّى فأضحى مزاره ... بعيدا على قرب قريبا على بُعدُ
لقدْ أنجزتْ فيه المنايا وعيدها ... وأخلفت الآمال ماكان من وعد
ألحّ عليه النزْفُ حتى أحاله ... إلى صفرة الجادّى عن حمرة الورْد
وظلّ على الأيدى تساقط نفسه ... ويذوى كما يذوى القضيبُ من الرنْدِ

إلى أن يقول :

أولادنا مثلُ الجوارح أيهّا ... فقدناه كان الفاجعَ البيِّن الفَقْدِ
لكلٍّ مكانٌ لايسدّ اختلاله ... مكانُ أخيه من جزوع ولا جلْد
هل العين بعد السمع تكفى مكانه ... أو السمع بعد العين يهدى كما تهدى
لعمرى لقد حالت بى الحال بعده ... فياليت شعرى كيف حالت به بعدى
ثكلت سرورى كلهّ إذ ثكلته ... وأصبحت فى لذات عيش أخا زهد

إلى أن يقول :

مُحمد ماشىء توهم سلوة ... لقلبىَ إلا زاد قلبى من الوَجْدِ
أرى أخويك الباقيين كليهما ... يكونان للأحزان أوْرى من الزند
إذا لعبا فى ملعب لك لذعّا ... فؤادى بمثل النار عن غير ماقصد
فما فيهما لى سلوة بل حزازة ... يهيجانها دونى وأشقى بها وحدى

فكنا نجمع على أنها خير ماقيل فى الشعر العربى فى رثاء ولد ، إلا رجلا لابأس باطلاعه كان يقول : ولكن أحسن من هذا قول ابن نباته فى رثاء ابنه .

قولوا : فلان قد حفت أفكاره   نظم القريض فما يكاد يجيبه
هيهات نظم الشعر منه بعد ما   سكن التراب « وليده وحبيبه » .

وقوله فيه :

ياراحلا من بعد ماأقبلت   مخايل للخير مرجوه
لم تكتمل حولا وأورثتني   ضعفا فلا حول ولاقوة

وجعل يعجب من « وليدة وحبيبه » التى فيها تورية بالبحترى وأبى تمام ، ويستظرف قوله : « فلا حول ولا قوة » ويقول : إن هذا لمعنى ، وإن فيه من لحسنا ؟ فسألته مستعربا : أو تمزح ؟ فكان استغرابه سؤالى أشدّ من استغرابى لإعجابه وتفضيله ، وسألنى وهو لايشكُّ فى صدق رأيه : ومالذى تنكره من هذه الأبيات ؟ قلت : أنكر منها ماأنكره من رجل أذهب إليه لأعزيه فى ولده ، فألقيه يستقبل المعزين بأكل النار ، واللعب بالبيض والحجر وغير ذلك من ألاعيب الحواة ، وأنكر منها ماأنكره من رجل يروّق رسائل النعى ، أو يكتب على دعوات الأفراح ، ويخيل إلىّ أن ابن نباته هذا كان يتربص بابنه الموت ، ليلعب فى مأتمه هذا اللعب الصبيانى العقيم ، أما ابن الرومى فلا يلعب ، ولايهزل ، ولا هو ينظم الشعر ، إلا لتفريج كربه ، والتنفيس عن صدره ، وهو بعد والد مقروح تشعر منه بأنه المضيض ، كلما رأى ولديه يلعبان لاهيين عنه ، ولم ير بينهما أخاهما المفقود ، ثم هولايحسّ إلا ماأحسّه كل والد فقد ولده ، وأصيب بمثل ماأصابه ، وشهد بعينيه صفرة المريض يدوى على الأيدى ، ويموت نفسا بعد نفس ، وهو لايدفع عنه أجلا ، ولا حيلة له فيه ، ولكنه يقول ماليس يقوله كل والد إذا نظم فى رثاء ولده ، لأنه يضع الاحساس البسيط فى اللفظ البسيط ، وليس هذا الذى يفعله كل ناظم يحاول أن يحصر إحساسه ، ويعرف منه مكمن الداء ، ومبعث الألم والشكاة .(١)

(١) السابق : ٧٤ ــ ٧٥

والأستاذ العقاد على حق فيما ذهب إليه من نقد الأبيات التى قالها ابن الرومى فى رثاء ولده « محمد » ، فهى تمثل تجربة خاصة ، أحرقت أحشاء الشاعر ، واستقرت ألما شديدا، يقضّ مضجعه ، ويجدّد أحزانه ، فكان التعبير عن هذه التجربة العميقة بالغا مداه فى صدق النفس ، وصدق الأداء ، وحرارة التعبير ، حتى أصبحتَ هذه الأبيات نموذجا من نماذج الحزن واللوّعة ، ينتقل إلى كل محزونٍ ملتاع عن طريق مايسّميه العقاد بالصدق ، فكأن هذه التجربة الخاصة قد أصبحت لفرط مابها من الإحساس الصادق الأمين تجربة إنسانية عامة ، وأصبح التعبير عنها خالدا مستمرا عبر الأجيال والأزمان .

ولو أن هذه الأبيات ترجمت بطريقة فنية تحافظ على مايكتنفها من شعور الصدق وعمق الأنفعال إلى كل لغات الأرض لظلت نموذجا من نماذج المعاناة الحزينة فى الآداب الانسانية .

القضية إذن هى قضية المعاناة والتجربة والإحساس الصادق بمواقف الحياة ، والفنان وحده هو القادر — فى براعة واقتدار — على تصوير تلك المواقف ، وإبرازها فى أنماط تعبيرية تجسم ملامح المعاناة ، وتضفى عليها من روح الفن الخالد .

أما ابيات ابن نباته فى رثاء ولده فشىء آخر ، وعمل آخر ، إنها تحكى قصة الولوع بالصنعة ، والشغف بالتكلف ، وغير معقول على الإطلاق أن يقف شاعر محزون ، ليصنع تورية صناعة جوفاء بلا أثر من إحساس مؤثر .

ويقف بنا الأستاذ العقاد أمام نموذجين من الشعر العربىّ ، يتمثل فى أولهما لون من العبث والتزييف المكشوف فى اعتقاده ويتمثل فى ثانيهما لون من الصدق الممزوج بالفكاهة ، أما أول هذين النموذجين فهو قول الشاعر :

وقانا لفحة الرمضاء وادٍ سقاه مضاعف الغيث العميم
نزلنا دوحَهُ فحنا علينا حنّو المرضعات على الفطيم
وأرشفنا على ظمأ زلالا ألذّ من المدامة للنديم
يصدّ الشمس أنّى واجهتنا فيحجبها ويأذن للنسيم
يروع حصاه حالية العذارى فتلمس جانب العقد النظيم

ويعلق على هذه الأبيات بأنها من الشعر الرائق البليغ ، يتسق لها حسن الصياغة ، وجودة الوصف ، وبساطة الأداء ، إلا بيتا واحدا منها يتطرق إليه اللعب العابث ، والتزييف المكشوف ، فسل أى الأبيات الخمسة هذا البيت المعيب ، لاتجد إلا القليل يوافقونك على أنه هو البيت الأخير ، بل سل من شئت أى الأبيات الخمسة هو أبلغها فى الوصف والأداء لاتجد إلا القليل يذكرون لك منها بيتا غير البيت الأخير ، فهو بيت القصيد ، وواسطة العقد كما يقولون ، وم ذاك لأن القارىء تبادره منه صورة العذراء الحالية ، وهى فى جمال الدعر والدلال ، فيسرى إلى نفسه سرور هذا المنظر الجميل ، ويخلط بين هذا السرور ، وبين سرور الوصف والمعنى الأصيل ، وإنما مثله فى هذه الخديعة مثل من يشترى الجوهر المزيف ثمن الجوهر الصحيح ، لأنه ينظر على العلبة صورة عذراء فاتنة ، فجمال العذراء التى تعرضه علينا العلبة شىء حسن ، ولكنه إذا حمله على أن يقبل الجوهر المزيف بثمن أعلى من ثمنه المعروف فهو مخدوع فيه ، ومأخوذ بحيلة لايؤخذ بها لو انه فرق بين اللباب والغشاء .

والشاعر هنا يختال مثل هذه الحيلة فى ترييف معناه ، ويشغلنا بصورة العذراء الحالية عن حقيقة الوصف الذى يراد فى هذا المقام .

فهو يصف وادياً روياً يقى من الرمضاء بنسيمه البليل ، ومائه العذب ، ودوحه الظليل ، فلا يكفيه هذا الوصف الذى هو حسب كل محبٌ للطبيعة ، مشغوف بجمالها الساذج الغنى عن التزوير ، حتى يجعل حصباء الوادى كاللؤلؤ والمرجان ساقطا من عقد منظم ، ولايكفيه هذا حتى يكون العقد فى جيد حسناء ، وتكون هذه الحسناء عذراء ، ولايكفيه هذا حتى يلعب امامنا لعبته التى تعوزها الأناقة والكياسة ، ويعشنا بها غشا محروما من لباقة الحركة ، وخفة المداراة ، فنحن أولا لانعجب بالحصى فى الوادى الظليل ، لأنه كاللؤلؤ ، أو كالمعادن النفيسة ، ولكننا نعجب به إذا استحق الأعجاب ، لأنه « الحصى » الذى يحسن فى موضعه ، ولو كان أبعد الأشياء من مشاكلة اللآلىء والمعدن النفيس .

ومع هذا لانرى خيراً فى تشبيه الحصى بالدر المنثور ، ولا نريد أن نقول : ان الشاعر إنما التفت إلى الحصى هنا ، ليذكر الدر والعقود ، لا لأنه أحس به ، وتبه لحسنه ، ورآه وسمًا متمما لمياسم ذلك الوادى الذى وصف أدواحه وظلاله ، ونعيم نمائه وهوائه . ولا نريد أن نقول : إن بعض الشعراء قد حرر ... يكون كل منظر

من المناظر التى يصفونها مشاكلا لشيء من النفائس القيّمة والأعلاق الغالية ، فالأرض مسك وعنبر والحصباء در وجوهر والشجر زبرجد ، والماء بلّور ، إلى آخر هذه الأوصاف المحفوظة والأمثال السائرة ، لانريد أن نقول هذا ، ولا نأبى أن يكون الشاعر صادقا فى التفاته إلى الحصى ، مريداً لذكره ، متعمدا لوصفه ، ولكننا إذا لم نقل هذا فأى ذوق سليم تغيب عنه الشعوذة فى حكاية العذراى ، يمثلهن لنا الشاعر مروّعات ، لأنهن ينظرن إلى الأرض ، فيسرعن إلى لمس جوانب العقود مخافة أن تكون الحصباء من سمطها المبّدد وجوهرها المنثور ؟ وأى شعوذة هذه التى تلمح فيها التمويه بارزا من الميدأ الى النهاية ، فنخدع للمشعوذ ، لأننا أغمضنا أعيننا ، وأوصدنا آذاننا ، وأنكرنا الحس والعقل ، لا لأنه بهر الأعين ، وضلّل الآذان وخلب الحواس والعقول ، فالصورة التى عرضها علينا الشاعر غريبة عن أصل المعنى كاذبة كل الكذب ، ولافضل فيها للبراعة والطلاوة ، وقبولها على أنها معنى صحيح كقبول الجوهر الكاذب إكراما لصبور العذارى الحاليات على العلبة المزخرفة ، أما الحقيقة فهى أن أولئك العذارى الحاليات ، وتلك العقود النظيمة إن هى إلا تحليه بضاعة ، كتحلية القصب الذى يبيعونه باسم « خدّ البنت » لادخل لها فى تركيب السكر ، ولاقيمة لها فى المعصرة ، ودفاتر البائعين والشراة .(1)

ولسنا نوافق الأستاذ العقاد على كل ماذهب اليه فى تحليل هذا النص ، لأن الأبيات الخمسة تتعاون على رسم صورة حية متحركة نابضة بالحياة لهذا الوادى الأخضر الفينان الذى يقى قاصديه لفحة الهاجرة ، ويستقبلهم فى ظله الظليل الذى يحنو عليهم كما تحنو المرضعة على فطيمها ، ويطفى حرقة الظمأ فى نفوسهم بما يسقيهم من ماء زلال ألذ من الخمر ، ويبعد عنهم خطر حرارة الشمس كلما واجهتهم ، فيحجبها ، دون أن يحجب معها النسيم ، هذا الوادى بكل مافيه من نبض هذه الحياة الحلوة اللذيذة الممتعة قد امتزج به الشاعر امتزاجا نفسيا فائقا جعله يتصور حصاه من الدر المنثور من عقود العذارى الحاليات ، عندما يَرَيْنَهُ يروعهن ، وبحركة لاشعورية تلمس كل واحدة مكان العقد من جيدها ، هذا العنصر من عناصر الطبيعة الذى يتمثل فى الحصى الجامد إستطاع الشاعر أن يكسبه أرواحا جمالية متلألئة ، حينما عقد بينه وبين الدّر علاقة فنية من طراز خاص ، فكان عنصرا من عناصر صورة الوادى الأخضر الظليل ، مزجها خيال الشاعر بغيرها من العناصر الأخرى فى براعة فائقة .

---

(1) السابق : ٧٥ — ٧٦

أما ثانى النموذجين اللذين وقف أمامهما الأستاذ العقاد وقفة موضوعية ناقدة ، فهو أبيات المتنبى فى وصف شعب بوّان :

ملاعب جِنّة لو سار فيها سليمـان لسار بتـرجمان
طبتْ فرساننا والخيل حتى خشيت وإن كرُمْنَ من الحران
غدوْنا تنفض الأغصان فيها على أعرافها مثل الجمـان
فسرتُ وقد حجبْنَ الحرّ عنـىّ وجئن من الضياء بما كفانى
وألقى الشرق منها فى ثيابى دنـانيرا تفـرّ من البنـان
لها ثمر تشير إليك منه بأشربة وقفْـن بلا أوان
وأمواه تصل بها حصاهـا صليل الحلْى فى أيدى الغوانى

إلى أن يقول :

يقول بشعب بوّان حصانى أعن هذا يُسارُ إلى الطعان
أبوكم آدمٌ سنَّ المعـاصى وعلمّكـم مفارقة الجنـان

ويعلق العقاد على هذا النص بأن صليل الحْلى فى أيدى الغوانى هنا تحلية صحيحة تضاف الى قيمة المعنى ، ولاتوضع على غلافه ، لأنها تشبيه صادق ليس فيه عبث مزيف ولا شعوذة محتال ، والدنانير يقبلها صيارف الشعر ، وإن كانت لتفر من بنان صيارف المال .

والخاطر الذى أورد على قريحة المتنبى أن يضع على لسان حصانه ذلك التهكم الحيوانى خاطر قد يلوح لأول نظرة كأنه الشغب والمجانة ، ولكنه فى هذا الموقع أصدق خاطر يرد على خيال شاعر ، وأخلق تعبير أن يبين لنا الفارق بين هموم الحيوان فى الحياة وهموم الانسان ، إذ من الذى يُعَيِّر ابن آدم بسابقة أبيه فى مفارقة الجنان غير الحيوان البعيد عن هذه القرابة ؟

ومن الذى يؤثر وداعة الطبيعة ، وراحة الجسم على دواعى المجد ، ومغريات الكفاح غير الحيوان الآكل العشب ، العائش على الفطرة ، الخلى من هذه الدواعى والمغريات ، ومن الذى يعلم كراهة الحيوان للنقلة من مثل ذلك الوادى الرغيد ، فلا يرى إنه قائل بلسان حاله ماترجمه المتنبى فى ذينك البيتين اللذين جمعا الصدق إلى الفكاهة ، والشعر إلى الفلسفة ، والوصف إلى حسن الأداء .[1]

(١) السابق : ٧٧ ـــ ٧٨

وينتقل الأستاذ العقاد إلى ذكر نماذج من شعر توماس هاردى ، يبسط من خلالها مذهبه النفسىّ فى النقد ، وأن الأسلوب صورة لنفس صاحبه ، وأن الله لم يخلق الطبائع كلها على صورة واحدة ، فيكون لها أسلوب واحد فى المنظوم ، أو المنثور ، نكتفى منها بهذا النموذج .

« قلت للحب : ليست الدنيا الآن كما عهدتها فى سالف الأيام ، أيام كان الناس يعبدونك ، ويعبدون أساليبك وبدواتك ، ويرفعون لك عرشا لاتعلو عليه العروش ، أيام كانوا يسمونك الصبى والجميل والوحيد ، ويزعمونك باسطالهم تحت الشمس سماء النعيم .

قلت للحب : قلت له : إننا لنعلم اليوم مالم يكونوا يعلمون ، وإننا لضعاف رأى يوم كنّا نفتح لك قلوبنا المنعمة ، ونضجّ إليك ، عسى أن تلقى فيها بلواعجك والامك ، قلت للحب .

وقلت له : ماأنت بالفتى ، ولاأنت بالجنىّ الصغير يلعب بسهامه ، ولا الملك الطهور يتخايل فى وسامه ، وما كان للِكِ سيما الأوزة الناعمة ، ولا الحمامة الوادعة ، وإنما هى ملامح القسوة المتجهمة ملامحُك ، وخناجر الحديد الطاعنة سهامكُ ، وسلاح الفتك والغيلة سلاحُك ، قلتُ للحب .»

« قلت له : سحقاً لك ياحبُّ إذنْ ، وفراقا عنا إلى حيث لامَعَادِ ! أو يفنى الإنسان تقول ؟

ويجهل الجيل غدا مايكون ومايحول ! لقد شاخَتْ نفوسنا ياحبّ فى هذا الزمان ، فما نبالى منك ذاك الوعيد ، وسيفنى ذاك الوعيد ، وسيفنى الانسان ! نعم ليذهب إلى حيث شاء .... قلت للحب ... »

ويعلق العقاد بأن هذه إحدى النماذج التى يمثل بها لشعر الحالات النفسية ، ويترك للقارىء أن يتخيل مجمعا من ظرفاء الأدب عندنا يتناولونها بالنقد والتقدير ، وسوف يكون على يقين من أن مصير هذه القطعة الأدبية « سلة المهملات » أو أى مصير يشبهها غير مأثورات عقولهم التى هى أشبه شيء « بسلة المهملات »

فلا « معنى » هنا ، ولاترويق ، ولا خيال ، ولاقلب ، ولاعكس ، ولامراعاة نظير ودع عنك اللطافه التى يتأفف صاحبها اللبق الرشيق من شاعر يصف ملامح الحب

بالجهامة وسهامه بالخناجر ، وسيماه بسيماء العائلة ، وقطاع الطريق ، ودع عنك الأباقة التى يتسحط صاحبها على شاعر يطرد الحب ، ويجارف بفناء الانسان .

فهذا بعض نصيب « هاردى » من ظرفاء الأدب عندنا ، وهذا هو الحكم الرءوف نتلقاه من منصة ذلك القضاء .

ولكنك إذا ضربت صفحا عن هؤلاء الأمساح الهازلين ، ونظرت إلى القطعة من حيث هى ترجمان صادق لحالة تعترى النفوس الشاعرة ، فهناك تعلم كم من الحياة يحتاج إليه الانسان ، ليقول مثل هذا المقال ، وتفهم كيف أن ناظم هذه القطعة لم تفته سورة من صور الحب فى أجبال الخليقة من إنسان وحيوان ، فما قالها إلا بعد أن أحسّ شبع الإحساس بضراوة الحب المفترس ، يمعن فى عالم الحيوان قتلا لارحمة فيه ولا إمهال ، وطغيان الحب الخلب يستغوى أبناء الفناء برونق الفتنة ، وهو موت أصم أعمى لايصغى ، ولايحيد ، ولايحفل ماسعادة النفوس ، وماهناءة البيوت ، وماشقاء الآباء والأبناء والأمهات ، وماسموم الغيرة ومرارة اليأس الخفى ، وحسرات الفؤاد الكظيم ، وماهان على الشاعر أن يذهب نوع الإنسان إلى حيث شاء إلا بعد أن بلا من الحب ماهو أشدّ من الفناء وإلا بعد صرعات لامنفذ فيها للرجاء ، ولا موضع فيها للعزاء ، فإلى جانب هذا الفتور الشاحب الذى يسميه فتور الشيخوخة جحيم عذاب لافتور فيه ولا سكون ، ووراء هذه الملالة الماجعة هاوية زافرة لاتبرد ولاتنام .(١)

وهكذا نرى أن الأدب صورة النفس ، أو ترجمان النفس ، والشاعر أو الأديب هو الذى يعبر عن نفسه ، فيجيد التعبير ، بلا تزويق ولاتنميق ، إنه يترك نفسه على سجيتها تنص بما فى داخلها ، مدفعة بطاقات التجارب المتعددة .

فليس هناك ماهو قديم ، وماهو جديد فى الأدب ، ولكن هناك أدب صادق يبرز خطرات النفس ، وأدب غير صادق لايستطيع أن يبلغ كنه النفس وأعماقها .

هذا المعنى يوجد فى الشعر القديم ، كما يوجد فى الشعر الحديث ، مع مايستتبع ذلك من أثر البيئة والثقافة والدوافع النفسية المختلفة .

ولقد تنبه نقاد العرب إلى تلك الدلالات منذ ابن سلاّم والجاحظ ، والتفت إليها إلتفاتا واضحا كل من الآمدى والجرجانى .

(١) السابق : ١٣٤ — ١٣٦

جاء فى كتاب « البيان والتبين » قيل لأعرابى : مابال المراثى أجود أشعاركم ؟ قال : لأنا نقول ، وأكبادنا تحترق .

قال أبو الحسن : كانت بنو أمية لاتقبل الراوية إلا أن يكون راوية للمراثى ، قيل : ولم ذاك ؟ قيل : لأنها تدل على مكارم الأخلاق

وقال عمر بن الخطاب رضى الله عنه : « من خير صناعات العرب الأبيات يقدمها الرجل بين يدى حاجته ، يستنزل بهاالكريم — أى يطلب قراه — ويستعطف بها اللئيم »(١)

ومن قبل ذكرنا ماذهب إليه ابن قتيبه فى كتابه « الشعر والشعراء » من أن الله عز وجل لم يقصر العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ، ولاخصّ به قوما دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده فى كل دهر ، وجعل القديم حديثا فى عصره ، وكل شرف خارجّية فى أوله .

« والمتكلف من الشعر ، وإن كان جيدا محكما ، فليس به خفاء على ذوى العلم ، لتبينهم فيه مانزل بصاحبه من طول التفكر ، وشدة العناء ، ورشح الجبين ، وكثرة الضرورات ، وحذف ما بالمعانى حاجة إليه ، وزيادة مابالمعانى غنى عنه »(٢)

« والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر ، واقتدر على القوافى ، وأراك فى صدر بيته عجزه وفى فاتحته قافيته ، وتبينت على شعره رونق الطبع ، ووشى الغريزة ، وإذا امتحن لم يتلعثم ، ولم يتزجّر »(٣)

والشعراء أيضا فى الطبع مختلفون ، منهم من يسهل عليه المديح ، ويعسر عليه الهجاء ومنهم من يتيسر له المراثى ، ويتعذر عليه الغزل .... فهذا ذو الرمة ، أحسن الناس تشبيها ، وأجودهم تشبيباً ، وأوصفهم لرمل وهاجرة وفلاة وماء وقراد ، وحية ، فإذا صار إلى المديح والهجاء خانه الطبع ، وذاك أخره من الفحول ، فقالوا : فى شعره أبعارُ غزلانٍ ، ونقط عروس .

---

(١) شرح وتحقيق عبد السلام هارون / ط ٤ مكتبة الخانجى بالقاهرة : حـ٢ / ٣٢٠

(٢) الشعر والشعراء لابن قتيبه . حـ١ / ٨٩

(٣) السابق حـ١ / ٩٠

وكان الفرزدق زيرَ نساء ، وصاحبَ غزل ، وكان مع ذلك لايجيد التشبيب ، — وكان جرير عفيفا عِزْهَاةً عن النساء ، وهو مع ذلك أحسن الناس تشبيباً .

وكان الفرزدق يقول : ماأحوجه مع عفته إلى صلابة شعرى ، وماأحوجنى إلى رقه شعره »[1]

فالتجديُد ليس هو انكار فضل العرب — كما يقول الأستاذ العقاد — أو تعمد الخروج على الأساليب العربية ، ولكنه هو أنكار أوهام الذين يحصرون الفضل كلّه فى العرب ، دون أمم المشرق والمغرب من سابقين ولاحقين ، إن الأسلوب صورة لنفس صاحبه ، وان الله لم يخلق الطبائع كلها على صورة واحدة ، فيكون لها أسلوب واحد فى المنظوم أو المنثور ، وليس التجديد أن نصف المخترعات العصرية ، لأن أحدا من العقلاء لايطالبنا بأن نثبت وجودنا فى هذا العصر بهذه الأمارة ، ثم لأن العبرة بأسلوب الوصف لا بالوصف فى ذاته وبروح الشاعر ، لابموضع القصيدة .

وليس التجديد أن نضرب عن العرب ، لنقلّد الافرنج ، وننظم كما ينظمون ، وننقد كما ينقدون ، لأن الأفرنج يخطئون فى فهم الأدب كما يخطىء الشرقيون ، ويأبون على طائفة منهم أن تقلّد الآخرين .

وليس التجديد أن تقتحم المعانى ، وتعتسف الخواطر ، لأن المعانى والخواطر أدوات الشاعر ووسائله ، وليست بغاياته وقصارى مقاصده ، فإذا مثّل مافى نفسه بغير التجاء إلى ذلك الذى يسمّونه المعنى أو الخاطر فهو الشاعر القدير والوصاف المبين ، وإذا أكثر من المعانى والخواطر ، لأنه يريد أن يكثر منها ، لا لأنه يريد أن يمثل بها حالة نفسه ، وحقيقة حسّه فليس هو بالشاعر ، ولو أبدع فى هذا غاية الأبداع ، واخترع من التوليد والتجديد مالم يأت بمثله المتقدمون والمتأخرون .

وإنما التجديد أن يقول الانسان ، لأنه يجد فى نفسه مايحّسه ويقوله ، ومايجدر به أن يحسّ ويقال ، فالتجديد على هذا شىء غير الذى فهمه أنصار القديم .

إن الشعر فيه الجيد والردىء ، إن لم يكن فيه القديم والجديد ، فالجيد هو ما عبرت به فأحسنت التعبير عن نفس مهملة ، وشعور حى ، وذوق قويم ، والردىء هو ما أخطأ فيه التعبير ، أو ماعبرت فيه عن معنى لاتحسه ، أو تحسه ولايساوى

---

(١) السابق : ٩٤

تناء التعبير عنه .[1]

إن مايشغل بال النقاد العرب — قدامى ومحدثين — هو الفن الأدبي ذاته ، وليس الفن باعتباره قديما أو حديثا ، فهم لا يتعبدون بالتراث العربي ، وإنما يحترمونه ، وينزلونه منزلته من الإكبار والإجلال ، باعتبار أنه القاعدة الأساسية التي ينطلقون منها إلى المعاصرة ، وماتستلزمه طبيعة التطور من وجود أشياء لم تكن موجودة من قبل ، وكلمات وأساليب أقتضاها التطور اللغوى .

والذى لاشك فيه أن قضية « القدماء والمحدثون » التى شغلت النقد العربى القديم مشغلة كبيرة « هى فى ذاتها دليل قوى على أن هذا النقد — رغم روح المحافظة العميقة — لم يكن عبدا للماضى ، ولو كان هذا النقد عبدا للماضى ، لأصبحت مثل هذه القضية غير ذات موضوع ، لكننا نرى — على العكس من ذلك — أن هذه القضية تشكل محوراً أساسياً فى النشاط النقدى عند العرب ، بحيث يصح القول بأن قسما كبيرا من هذا النشاط يدين بوجوده إلى احتدام النقاش فى هذه القضية »[2]

« ونحن نجد فى مقدمة ابن قتيبه فى كتابه « الشعر والشعراء » سخرية غير خافية من التعبد بالقديم ويضع لنفسه أساسا موضوعيا يحكم على الأدب طبقا له ، هذا الأساس الموضوعى هو الجودة الفنية ، التى لاتتأثر بصاحب الأثر الفنى والزمن الذى عاش فيه »[3]

إن الانسان لم ينظم شعره إلا للباعث الذى من أجله صوّر ، أو صنع التماثيل ، أو غنّى أو وضع الألحان ، فالباعث موجود بمعزل عن الكلام والألوان والرخام والألحان ، وإنما هذه هى أدوات الفنون التى تظهر بها العيون والأسماع والخواطر حسب اختلاف المواهب والملكات ، فإذا وجدت الفحولة البدوية وجدت اداة النظم والتعبير ، ويقى أن نبحث عن الشاعرية والخوالج والأحاسيس التى يعبر عنها الشاعر ، وهذه الشاعرية قسط شائع بين الناس ، يعبرون عنه بما استطاعوا من لغات .[4] .

---

(١) ساعات بين الكتب : ١٤٢

(٢) نصوص من النقد العربى دكتور محمود الربيعى دار المعارف : ص ٢٠

(٣) السابق : ٢٢

(٤) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى للعقاد : ٤٨ — ٤٩

وهكذا يتبين من خلال هذا العرض أن النقد العربي ــ قديمه وحديثه ــ لم يشغل نفسه بالقديم لذات القديم ، ولا بالحديث لذات الحديث ، وإنما يشغل نفسه بالمضمون الفني وقدرة التعبير عن الخلجات والاحاسيس ، حتى يجيء الأسلوب الشعرى ، أو الأدبى من وحى المشاعر الصادقة ، والتجارب العميقة ، وكان المنهج الفنى عند كل من الآمدى والجرجانى جديرا بالنظر والاعتبار ، حين يوجه كل همه إلى النظر فى النصوص الأدبية ، لما تشتمل عليه من سمات فنية تحمل طابع منتجيها ، وتدل على أصحابها دلالة قوية وبقيت النظرة النفسية والبعد الانسانى فى النقد العربى معلما يضىء طريق الباحثين فى النقد ، والمفسرين للأدب .

الفصل الثالث

عيار الشعر لابن طباطبا (ت ٣٢٢ هـ)

[علة حسن الشعر] (١٢)

يقول ابن طباطبا :

[وعيار الشعر أنْ يُورَدَ على الفهم الثاقب ، فما قبله واصْطَفاهُ فهو وافٍ ، وماَمَجَّهُ ونفاهُ فهو ناقصٌ ، والعِلّة فى قبولِ الفهم الناقد للشعر الحَسنِ الذى يَرِدُ عليه ، ونفيُه للقبيح منه ، واهتزازُهُ لما يَقْبَلُهُ ، وتكرهُّه لما ينفيه أنّ كلّ حاسَّة من حواسّ البدن إنما تتقبل مايتصلّ بها مما طُبعت له ، إذا كان وروداً عَلَيْها وُرُودَ لطيفاً باعتدال لاجَوْرَ فيه ، وبموافقة لامضادّة معها ، فالعينُ تألفُ المرأى الحسنَ ، وتقذى بالمرأى القبيح الكريه ، والأنف يقبَلُ المشَمّ الطّيب ، ويتأذّى بالمنتن الخبيث ، والفم يلتذ بالمذاق الحلو .

ويمجُّ البشِعَ المرّ ، والأذنُ تتشوفُ للصَّوتِ الخفيض الساكن ، وتتأذّى بالجهير الهائل ، واليد تنعم بالملمس الليِّن الناعم ، وتتأذّى بالخشِن المؤذى .

والفهم يأنسُ من الكلام بالعدل الصواب الحق ، والجائز المعروف المألوف ، ويتشوّفُ إليه ، ويتجلّى له ، ويستوحشُ من الكلام الجائر ، والخطأ الباطل ، والمحال المجهول المنكر ، وينفر منه ، ويصدأ له .

فإذا كان الكلام الواردُ على الفهم منظوماً ، مصفّى من كدر العيِّ ، مقوَّما مِنْ أَوَدِ الخطأ واللحن ، سالماً من جَوْر التأليف ، موزوناً بميزان الصواب لفظا ومعنى وتركيباً اتسعتْ طرقُهُ ، ولَطُفَتْ موالجه ، فقبله الفهم ، وارتاح له وأنِسَ به .

وإذا وَرَدَ عليه على ضدّ هذه الصفة ، وكان باطلًا مُحَالًا مَجْهولًا انسدَّت طرقه ، ونفاه ، واستوحش عند حسِّه به ، وصَدِئَ له ، وتأذّى به ، كتأذّى سائر الحواسّ بما يخالفها على ماشرحناه .

وعلّةُ كل حَسَن مقبولٍ الاعتدالُ ، كما أنّ علّة كل قبيح الاضطرابُ والنفسُ تسكنُ إلى ماوافق هواها ، وتقلق مما يخالفه . ولها أحوالٌ تتصرَّف بها ، فإذا ورد عليها

فى حالة من حالاتها مايوافقها اهتزتْ له ، وَحَدَثَتْ لها أريَحيةٌ ،طربٌ ، فإذا وَرَدَ عليه مايخالفها قلقَتْ واستوحشَتْ .

وللشعر الموزون إيقاعٌ يطربُ الفهم لصوابه ...يردُ عليه من حُسن تركيبه، واعتدال أجزائه ، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى ، وعذوبة اللفظ ، فصفا مسموعُهُ ومعقولة من الكدر ، تمّ قبوله له ، واشتمالُهُ عليه ، وإن نَقَصَ جُزءٌ من أجزائه التى يعمل بها ، وهى :

اعتدالُ الوزن ، وصواب المعنى ، وحسنُ الألفاظ ، كان إنكارُ الفهم إياه على قدر نُقصان أجزائه .

ومثالُ ذلك الغناءُ المطربُ الذى يتضاعفُ له طَرَبُ مُستْمَعه ، المتفهّم لمعناه ولفظه مع طيب ألحانه ، فأماّ المقتصرُ على طيب اللحن منه دون مَاسِوَاهُ فناقصُ الطرب ، وهذه حالُ الفهم فيما يردُ عليه من الشعر الموزون مفهوما أو مجهولا ، وللأشعار الحسنة على اختلافها مواقعُ لطيفة عند الفهْم لاتحُد كيفيتها ، كمواقع الطعوم المركبة الخفيّة التركيب اللذيذة المذاق ، وكالأراييح الفائحة المختلفة الطيب والنسيم ، وكالنقوش الملوّنة التقاسيم والأصباغ ، وكالإيقاع المطرب المختلف التأليف ، وكالملامس اللّذيذة الشهيّة الحسّ ، فهى تلائمُهُ إذا وردتْ عليه — أعنى الأشعار الحسنة للفهم — فيلتذها ويقبَلُها ، ويرتشفها كارتشاف الصُديان للبارد الزلال ، لأنّ الحكمةَ غذاءُ الروح ، فأنجعُ الأغذية ألطفها ، وقد قال النبى صلى الله عليه وسلّمَ : « إنّ من الشعر حكمة » ، وقال عليه السلام : « ماخرج من القلب وقع (فى) القلب ، وماخرج من اللّسان لم يتعَد الآذان » فإذا صَدَق وروُد القول نثرا ونظما أثلجَ صدره ، وقال بعض الفلاسفة : « إن للنفس كلماتٍ روحانية من جنس ذاتها » وجعل ذلك برهاناً على نفع الرُّقى ونجعها فيما تستعمل له .

فإذا ورد عليك الشعرُ اللطيفُ المعنى ، الحلو اللفظ ، التامّ البيان ، المعتدلُ الوزن ، مازج الروح ، ولاءم الفهم ، وكان أنْفَذَ من نَفثِ السحرِ ، وأخفى دبيبا من الرُّقى ، وأشدَّ إطراباً من الغناء ، فسَلَّ السخائم ، وحلَّل العقد ، وسخّى الشحيح ، وشجعَ الجبان ، وكان كالخمر فى لطف دبيبه وإلهائه ، وهزِّه وإثارته ، وقد قال النبى صلى الله عليه وسلم : « إن من البيان لسحرا »]

[علة أخرى]

[ولحسن الشعر ، وقبول الفهْم إياهُ علّةٌ أخرى ، وهى موافَقَتهُ للحال التى يعدُّ معناه لها ، كالمدح فى حال المفاخرة ، وحضور مَنْ يُكبتُ بإنشاده من الأعداءِ ، وَمْن يُسَرّ به من الأولياء ، وكالهجاء فى حال مباراة المهاجى والحَّط منه ، حيثُ ينكي فيه استماعه له ، وكالمراثى فى حال جزع المصاب ، وتذكر مناقب المفقود عند تأبينه ، والتعرية عنه ، وكالاعتذار والتنصُّل من الذنب ، عند سلّ سخيمَةِ المجنى عليه ، المعتذَر إليه ، وكالتحريض على القتال عند التقاء الأقران وطلب المغالبة ، وكالغزل والنسيب عند شكوى العاشق ، واهتياج شوقه وحنينه إلى مَنْ يهواه .]

[صدق العبارة]

فإذا وافقتْ هذه الحالات ، تضاعفَ حسنُ مَوْقعها عند مستمعها ، لاسيمّا إذا أيدّتْ بما يجذبُ القلوب من الصدقِ عن ذات النفسِ بكشف المعانى المختلجة فيها ، والتصريح بما كان يُكتَمُ منها ، والاعتراف بالحق فى جميعها .

والشعر هو مَاإنْ عَرَى من معنى بديع لم يَعْرَ من حُسن الديباجة ، وما خالف هذا فليس بشعَر ، ومن أحسن المعانى والحكايات فى الشعر وأشدّها استفزازاً لمن يسمعها الابتداءُ بذكر مايعلم السامع له إلى أىّ معنى يُساقُ القول فيه قبل استتمامه ، وقبْلَ توسّط العبارة عنه ، والتعريض الخفى الذى يكونُ بخفائه أبلغَ فى معناه من التصريح الظاهر الذى لاسترْ دونه .

فموقُع هذين عند الفهم كموقع البشرى عند صاحبها ، لثقة الفَهْم بحلاوةِ مايَرِدُ عليه من معناهما][1]

(ا) أول مايكشف عنه هذا النص لابن طباطبا هو مصطلح « الفهم الثاقب » أو « الفهم الناقد » الذى يوحى بخصوصية النقد ، وخصوصية النقاد ، وأن هؤلاء وحدهم هم الجديرون بالنظر فى الشعر ، والحكم عليه ، والفهم الثاقب أو الناقد لاتتأتى إلّا إذا كان وليد الثقافة والدربة والمران والطبع .

وليس فى هذا جديد يضاف إلى ابن طباطبا ، لأننا رأينا من قبل كيف تبلور هذا المعنى عند صاحب الموازنة ، وصاحب الوساطة ، وكل مافعله ابن طباطبا أنه وضع

(١) [illegible] دراسة وتحقيق الدكتور محمد زغلول سلام [illegible] ص ٢٧ ـ ٣٠

تلك الفكرة النقدية التى أطنب فى شرحها كل من الآمدىّ والقاضى الجرجانى وضعا محّددا دقيقا فى هيئة مصطلح ، فأصبحت متنّنه لاتحتاج إلى بسط أو تطويل .

واهتزاز « الفهم الناقد » للشعر الحسن الذى يرد عليه ، وتكرّهه لما ينفيه هى نفس فكرة القبول والطلاوة ، والرونق والحلاوة ، عند الجرجانى ، وهى فى الوقت نفسه ماق الشعر من روح الشعر ، عند الآمدى .

وليس معنى ذلك أن « ابن طباطبا » كان عالةً على صاحبيه فى فكرة الفهم الثاقب أو الناقد ، فيكفيه أنه خرج من إفادته منهما بتحديد مصطلح نقدى يحمل كل ماأثاراه من دلالات مستفيضه حول هذا المعنى ، وأنه دّلل بذلك على تطّور الفكرة ، واستمراريتها ، وأنه ألحق حاسّة الفهم الناقد ببقية الحواس الخمس ، فجعل منها طبيعة خاصة يتميز بها النقاد وحدهم ، وحدّد مجال كل حاسة تحديدا علميا دقيقا ، يستمد قوة إحساسه من الذوق .

وورود عليها ورودا لطيفا باعتدال لاجْور فيه ، وبموافقة لامضادة معها ، ومعنى ذلك شىء من التوضيح أن هذه الحواس التى تستجيب لمظاهر الجمال ، وتنفعل بها ، وتشعر معها بالاهتزاز والارتياح ، ليست على إطلاقها ، وإنما هى حواس هؤلاء الذين يتميزون بالفهم الثاقب ، أو الفهم الناقد ، ومن هنا صّح أن تلحق حاسّة الفهم ببقية الحواس الجسدية ، فالعين تألف المنظر الجميل ، وتستريح إليه ، وتتأذّى بالمنظر القبيح ، وتطبق أجفانها ، والأنف ينتعش بالمشم الطيب ، والرائحة النفاذة ، والعبق المريح ، ويتأذى بالمشمّ الخبيث ، والرائحة الكريهة المنّفرة ، والفم يشعر بلذة المذاق لكل ماهو حلو رائع ، ويمجّ كلّ ماله صلة بالبشع المرّ من المذوقات ، والأذن تطرب للصوت المنغم الخفيض ، وتتأذى للصوت المرتفع الهائل الذى يفقد حلاوة التنغيم ، ولذة الموسيقى ، واليد تستريح للملمس الليّن الناعم ، وتتأذى للملمس الخشن المؤذى .

وتجىء بعد ذلك حاسّة الفهم التى تأنس من الكلام بالعدل الصواب ، الحق ، والجائز المعروف المألوف ، وتستوحش من الكلام الجائر ، والخطأ الباطل ، والمحال المجهول المنكر ، وتنفر منه ، وتصدأ له .

وهذه الحواسّ الستّ فى حقيقة أمرها نفسية ، تستمد طاقة الإحساس من النفس ، فمركزها واحد ، ومن هنا يصح أن تتبادل الإحساس فيما بينها .

ولسنا نحمل ماذهب إليه « ابن طباطبا » أكثر مما يحتمل ، فالرجل قد كشف عن مجال كل حاسة فى استقبال الحسن والقبيح ، وألحق حاسة الفهم ببقية الحواس الجسدية ، تقريبا لها إلى الأفهام ، وتأكيدا لحقيقتها الشعورية فى مجال النقد الأدبى ، وهذا قدر رائع وقف عنده « ابن طباطبا » فى القرن الرابع الهجرى ، لتتولد منه طاقة نقدية جديدة فى العصور المتتالية .

يسميها النقاد المعاصرون « تراسل الحواسّ » « أى وصف مدركات كل حاسة من الحواسّ بصفات مدركات الحاسة الأخرى ، فتعطى المسموعات ألوانا ، وتصير المشمومات أنغاما ، وتصبح المرئيات عاطرة ..... وذلك أن اللغة — فى أصلها — رموز اصطلح عليها ، لتثير فى النفس معانى وعواطف خاصة ، والألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجدانى واحد ، فنقل صفاتها بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسى كما هو قريب مما هو — وبذا تكتمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة ، وفى هذا النقل يتجرد العالم الخارجى من بعض خواصّه المعهودة ، ليصير فكرة أو شعورا ، وذلك أن العالم الحسّى صورة ناقصة لعالم النفس الأغنى والأكمل »[1]

والكلام الذى يقبله « الفهم الثاقب » عند ابن طباطبا هو ذلك الكلام الذى يتصف بالصفات التالية : شعرا أو نثرا

١ — أن يكون منظوما ، أى متسقا ، تتناسق فيه الكلمات فى النظم ، بحيث توضع كل كلمة فى موضعها الذى ينبغى أن توضع فيه غير قلقة ولانافرة ، ولامستكرهه . كحبات العقد ، تتجانس كل حبة مع جاراتها فى التشكل والمقدار واللمعان واللون والمادّة ، ليجىء العقد منسجما فى جميع خصائصه .

٢ — أن يكون مصفى من كدر العىّ[2]

٣ — أن يكون مقوّما من أود الخطأ واللحن[3]

(١) النقد الأدبى الحديث : دكتور محمد غنيمى هلال ، ٤١٨ — ٤١٩ .

(٢) فى القاموس المحيط : عىّ بالأمر ، وعيى كرضى وعيّ [illegible] وعيّا : لم يهتد لوجه مراده ، أو عجز عنه ، ولم يطق إحكامه ، وعيّ فى المنطق كرضى [illegible] / ٣٧٠ ط ٢ مصطفى البابى الحلبى

(٣) قوّم الكلام : أى عدّله ، [illegible] ١٧٠ [illegible] بأود أودا : اعوجّ . [illegible] ، حـ١ ٢٨٤ .

٤ ـــ أن يكون سالما من خَوْر التأليف
٥ ـــ أن يكون موزونا بميزان الصواب ، لفظا ، ومعنى ، وتركيبا .

وبعبارة موجزة : يقبل الفهم الناقد الكلام إذا كان منظوما ، متناسقا ، رائقا ، مستقيما ، خاليا من الخطأ واللحن ، سالما من حور التركيب ، والبطلان فى المعنى ، وهذه صفات ترجع إلى النظم والصياغة ، وفى تحقيقها يستريح الفهم ويأنس ، وفى عدم تحقيقها يستوحش ، ويصدأ ، ويتأذى ، كتأذى سائر الحواس بما يخالفها .

والكلام يجىء حسنا مقبولا إذا كان معتدلا أى منسجما مُتَّسقا ، ويجىء قبيحا منفيا إذا كان مضطربا تمزقت فيه أوصال النظم .

ويرجع ذلك كله إلى النفس ، فما وافقها اهتزت له ، واستراحت إليه ، وماخالفها قلقت له ، واستوحشت منه .

« وهاهنا موقف لابدّ من أن يستوقفنا فى تاريخ النقد العربى ، ألا وهو الإلحاح على فكرة المتعة المترتبة على الجمال فى الشعر ، وتعريف العلّة بأنها « الاعتدال » دون أى عامل آخر ، حتى لقد نعّد ابن طباطبا واحدا من النقاد الجماليين فى هذا الموقف ، ولكن سرعان ماتصبح هذه المتعة نفسها وسيلة أخلاقية ، لأن الحالة اللذّية التى يقع فيها المتلقّى تتجاوز فائدتها حدّ الاستمتاع بالجمال ، إذ تصبح فى نفاذها إلى « الفهم » كقوّة السحر ، ويكون أثر الشعر الجميل عندئذ أن يسلّ السخائم ويحّلل العُقدَ ، ويسخّى الشحيح ، ويشجّع الجبان ، ومع أنّ الناقد يربط بين الغايتين : اللذّيه والأخلاقية ، فإنه أكثر جنوحا إلى تأكيد المتعة الجمالية الخالصة ، لأنها هى التى تتحقق فى « الفهم » أولا »[1]

« وإذا كانت الأذن تتشوّف للشىء الخفيض الساكن ، وتتأذى بالجهير الهائل عند ابن طباطبا ، وكانت هى نفسها نافذة الشعر إلى الفهم ، فإن كلامه يعكر ـــ عند النظر ـــ على هؤلاء الذين يتصورون أن « الهمس » فى الشعر إنجاز نقدى حديث ، وأن الموسيقى الجهيرة أسرت الشعر العربى القديم ، والنقد العربى القديم على السواء وكأنهم يريدون بذلك أن يصلوا الجو القديم فى الشعر والنقد بالحسّ البدائى الذى يتصور الجو كله على أنه غابة تدق فيها الطبول »[2]

(١) [illegible] الأدبى عند العرب [illegible] ص ١٤١
(٢) [illegible] ص ٣١

(ب) والإيقاع فى الشعر الموزون ، وانسجام اجزائه واتساقها هو مايطرب الفهم ، فإذا كان وزن الشعر ، ومعناه صحيحا ، ولفظه عذبا ، رائقا ، تم قبول الفهم له ، واشتماله عليه ، وإن نقص جزء من هذه الأجزاء ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه .

ويربط ابن طباطبا هذه المتعة النفسية بالغناء المطرب الذى يتضاعف له طرب مستمعه ، المتفهم لمعناه ولفظه مع أطيب ألحانه ، فأما من يقتصر على طيب اللحن منه دون معناه ولفظه فناقص الطرب .

« فهو يشبه حال الفهم أمام الشعر بحال من يستمع إلى الغناء ، فالمستمع الذى يفهم المعنى واللفظ مع اللحن أكثر طربا من المستمع الذى يقتصر على طيب اللحن وحده »[1]

والأشعار الحسنة عند ابن طباطبا على اختلاف فنونها وأغراضها لها مواقع لطيفة لاتحد كيفيتها ، وهو هنا يلتقى بصاحبيه ابن سلام والآمدى .

فالشعر عند ابن سلام كالسراء والشجاعة والجمال لاينتهى منه إلى غاية ، وعلماء الشعر هم اولئك الذين يدركون كنه الأساليب ، ودقيق الفوارق بينها ، بلا صفة ينتهى إليها .

والآمدى يقف عند حكاية اسحق الموصلى حين قال له المعتصم : أخبرنى عن معرفة النغم ، وبينها لى ، فيجيبه : إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ، ولا تؤديها الصفة .

ولكن ابن طباطبا يزيد القضية جلاء ووضوحا فى عقد صلات نفسية طريفة بين أثر الشعر الحسن الذى لاتحد كيفيته فى ارتياح النفس إليه ، وبين مواقع الطعوم المركبة ، الخفية التركيب ، اللذيذة المذاق ، والأراييح الفائحة المختلفة الطيب والنسيم ، والنقوش الملونة التقاسيم والأصباغ ، والأيقاع المطرب المختلف التأليف ، والملامس اللذيذة الشهية الحس ، فإذا وردت الأشعار الحسنة على الفهم ، فإنه يلتذها ، ويقبلها ، ويرتشفها ارتشاف الصديان للماء البارد الزلال .

وهكذا يحاول ابن طباطبا « أن يضفى على عملية الحكم بمتها — الأثر المنقود ، وأداة الناقد ، وأسباب الاستحسان أو الاستهجان — نوعا من التفصيل والبسط ،

(١) تاريخ النقد الأدبى عند العرب دكتور احسان عباس هامش ١٤١ — ١٤٢

وأن يقرن خاصة التمييز بالنسبة للفن القولى بخاصة التمييز فى بقية الحواس لدى الناقد .

إن « ابن طباطبا يطّور فكرته الأساسية فى رؤية الفنون ، على انها ردود أفعال حسية ، فينظر للفنّ على أنه عملية معقدة مركبة ، تدرك فى سياق الحسّ المركب المتداخل ، لا الحسّ البسيط الساذج ، وهو يزيد على ذلك ، فيضع الشعر فى مكانه من الفنون الأخرى كالرسم والموسيقى ، ثم يضع هذه الفنون كلها تحت مقولة واحدة ، هى مقولة « الأدارك الحسّى »

والشعر فى هذه المرحلة من فكر ابن طباطبا لايشبه مجرّد شيء نتذوقه ، وإنما يشبه ذلك الشيء ذا المذاق المعقد المركب ، الذى غمض سّر تركيبه ، وأصبح عنصر المتعة فيه نابعا من هذا التركيب ، كذلك فهو لايشبه مجرد شيء تشمه ، وإنما يشبه مشموما متنوع الرائحة ، والشعر كذلك عنده نظير الزخارف المتداخلة ، والألحان المتنوغة »(١)

وهو فى الوقت نفسه يفصل فى شرائط القبول للشعر الجيد ، أو بعبارة أخرى يفصّل فى العناصر التى ينبغى النظر إليها عند تقويم الشعر ، فهناك مايتعلق بالمعنى ، ومايتعلق باللفظ ، ومايتعلق بالايقاع .

وإن بقيت أداة الناقد ، أو حهة الأستقبال والحكم عنده واحدة ، وهذا هو الحانب الذى ركز المرزوقى ــ ت ٤١٢ هـ ــ على محاولة تنميته ، فإذا كانت عناصر الإجادة ، أو وجهات النظر فى الشعر متفاوته ، فإن من الطبيعى أن تتفاوت جهات الحكم ، أو قوى التمييز فى مقابل ذلك لدى الناقد »(٢)

ولعل ابن طباطبا يقصد بالكلام الحكيم ذلك الكلام الذى تنطبق عليه الشروط والصفات السابقة ، وخلاصتها إحكام النظم ، وهنا يصل الكلام إلى درجة من اللطف يمازج معها الروح ، ويستدل على ذلك بقول رسول الله صلى الله عليه وسلم : «إن من الشعر حكمة» وقوله : « ماخرج من القلب فهو إلى القلب ، وماخرج من اللسان لم يتعدّ الآذان » كما يستدل بقول بعض الفلاسفة « إن للنفس كلمات روحانية من جنس ذاتها »

---

(١) نصوص من النقد العربى · دكتور محمود الربيعى : ٣٢

(٢) النقد العربى : للدكتور ب تليمة وراضى . ص ٢٢٧

ومعنى ذلك أن الصدق وحده هو الموصِّل الجيد بين الكلام ونفوس متلقيه « ومادام الفهم هو منبع الشعر ومصبه ، فلا غرابة أن يجعل ابن طباطبا عنصر « الصدق » أهم عناصر الشعر ، وأكبر مزاياه ، لأن هذا الصدق صنو للأعتدال الجمالى فى حرم الفهم : « والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق ...... ويستوحش من الكلام الجائر الخطأ الباطل » فالجمال والحق (أو الصدق) مترادفان فى الدلالة .

فهذا الصدق يعنى السلامة التامة من « الخطأ » فى اللفظ ، و « الجور » فى التركيب و « البطلان » فى المعنى ، أى هو أن يتمتع الشعر بالأعتدال بين هذه العناصر جميعا ، فإذا هو بسبب هذا الصدق شيء جميل ، لأن « ميزان الصواب » قبل مافيه من لفظ ومعنى وتركيب .

ذلك هو الصدق فى محمله العام ، ولكنه لابدّ من أن يتحقق فى الفنان نفسه ، وفى بعض عناصر العمل الفنى ، ولهذا كانت لفظة الصدق متفاوتة الدلالة لديه »[1]

(١) فهناك الصدق عن ذات النفس ، بكشف المعانى المختلجة فيها ، والتصريح بما يكتم منها ، والأعتراف بالحق فى جميعها ، وهذا يشبه مانسميه « الصدق الفنى » أو إخلاص الفنان فى التعبير عن تجربته الذاتية .

(٢) وهناك صدق التجربة الأنسانية عامة ، وهذا يتمثل فى قبول الفهم للحكمة « لصدق القول فيها ، وماأتت به التجارب منها .

(٣) وهناك الصدق التاريخى ، وذلك يتمثل عند « اقتصاص أو حكاية كلام »

(٤) ونوع رابع من الصدق قد ندعوه « الصدق الأخلاقى » وهو مالا مدخل فيه للكذب بنسبة الكرم إلى البخيل ، أو نسبة الجبن إلى الشجاع ، وإنما هو نقل الحقيقة الأخلاقية على حالها ، وهذا يتبين فى المدح والهجاء ، كما يتبين فى غيرهما من الفنون ، وهو موقف يذكرنا ثناء عمر رضى الله عنه على زهير ، وأنه كان يمدح الرجل بما فيه .

(١) تاريخ النقد الأدبى عند العرب دكتور إحسان عباس ١٤٢

« ومع هذا فإن من كان قبلنا فى الجاهلية الجهلاء ، وفى صدر الإسلام من الشعراء كانوا يؤسسون أشعارهم فى المعانى التى ركبوها على القصد للصدق فيها مديحا وهجاء وافتخارا ووصفا وترغيبا وترهيبا ، إلا ماقد احتمل الكذب فيه فى حكم الشعر من الإغراق فى الوصف — والإفراط فى التشبيه ، وكان مجرى مايوردونه مجرى القصص الحق والمخاطبات بالصدق »[1]

« والشعراء فى عصرنا — يقصد المحدثين — لم يعودوا يستطيعون هذا النوع من الصدق ، ولذلك أصبح تقدير شعرهم إنما ينصرف إلى معانيهم المبتكرة ، وألفاظهم المنتظمة ، ونوادرهم الضاحكة ، والأناقة العامة التى تمازج أشعارهم دون حقائق مايشتمل عليه المديح والهجاء وسائر الفنون التى يصرفون القول فيها »[2]

(٥) الصدق التصويرى ، أو مايسميه ابن طباطبا « صدق التشبيه » وهو ينص عليه فى غير موطن من كتابه ، فعلى الشاعر أن « يتعمد الصدق والوفق فى تشبيهاته » وأحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقض ، بل يكون كل شبه بصاحبه مثل صاحبه ، ويكون صاحبه مثله مشتبها به صورة ومعنى ، وللتشابه أنحاء : منها الصورة والهيئة والمعنى والحركة واللون الصوت ، فكلما زاد عدد هذه الأنحاء فى التشبيه « قوى التشبيه ، وتأكد الصدق فيه »[3]

ونحن نرى مارآه الدكتور إحسان عباس فى أن التزام ابن طباطبا بالحقيقة كان شديد الجناية على النقد ، وأن ذلك جار على قوة الخيال والتشخيص فى الشعر فهو يعيب قول المثقب العبدىّ على لسان ناقته .

تقول وقد درأت لها وضينى أهذا دينه أبدا ودينى
أكلّ الدهر حلّ وارتحال أما يبقى علىّ ولايقينى

لأن الحكاية عن ناقته من المجاز المباعد للحقيقة ، ثم يعدّ من الإيماء المشكل قول الشاعر :

---

(١) السابق ١٤٢ : ١٤٣ وانظر عيار الشعر ٢٢ — ٢٣

(٢) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، دكتور إحسان عباس ١٤٣ ، وانظر عيار الشعر : ٢٣

(٣) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ١٤٤ ، وانظر عيار الشعر ص ٣٠ ومابعدها .

أَزْمَتْ بكفيها من الهَوْدَج لولاك هذا العام لم أحجج
أنت إلى مكة أخرجتني حبا ولولا أنت لم أخرج

فهذا إفراط ، لأن الإيماء لايتحمل كل هذه المعاني التي قالتها .(١)

(جـ) والفهم الناقد عند ابن طباطبا لايقبل إلا ماكان موافقا للحال التي يُعَدّ معناه لها ، وهو مراعاة مقتضى الحال كما ذهب إلى ذلك المتأخرون من البلاغيين ، وينظر لهذه الموافقة نظرة موضوعية جديرة بالتقدير ، ويحدد سماتها ، ويكشف عن مضمونها ، فللمدح موافقه ، وللهجاء موافقة ، وللرثاء موافقه ، وللتحريض على القتال موافقة ، وللغزل والنسيب موافقه .

وجميع هذه الموافقات تخضع للصدق النقدى الذى سبق أن وضّحنا طرقه وألوانه عند صاحب « عيار الشعر »

فإذا تمت هذه الموافقات فى حالاتها المتعددة تضاعف حسن موقعها عند مستمعها خاصة إذا كانت مؤيدة بما يجذب القلوب من الصدق عن ذات النفس بكشف المعانى المختلجة فيها ، والتصريح بما كان يكتم منها ، والأعتراف بالحق فى جميعها .

والصدق النفسّى يقتضى أن يعبر الأديب عن تجربته تعبيرا صادقا ، ومالم يكن التعبير وليد تجربة إنسانية فلن يكون هناك أثر لهذا الصدق النفسّى الذىّ يكشف فيه الشاعر أو الكاتب عن خلجات وجدانه .

ومن خلال هذا المذهب لابن طباطبا يخرج شعر النفاق والمجاملة والتكسب ، وكل شعر لايستمد حرارته ونبضه من لهيب العواطف المتوقدة .

والأعتراف بالحق فى جميع هذه المواقف يؤكد لنا مناقضة ابن طباطبا لما هو ذائع عند العرب من أن أعذب الشعر أكذبه .

من هنا ندرك أن الرجال مولع بالمثل الأخلاقية عند العرب ، وأن مواقف الحياة ينبغى أن تجيء مبنية على مفاهيم الأخلاق ، بعيدة عن الزيف والكذب ، حتى يكون التعبير صورة صادقة لما فى النفس .

(١) تاريخ النقد الأدبى عند العرب : ١٤٥

وهو لم يكتف بذلك ، بل يلح إلحاحا شديدا على إبراز سمات هذه المثل التى تعد طريقا للتعبير الأدبى ، لايحيد عنها الأديب .

(١٣)

يقول ابن طباطبا : [وأما ماوجدته فى أخلاقها ، ومدحت به سواها ، وذمت من كان على ضدحاله فيه ، فخلال مشهورة كثيرة : منها فى الخلق الجمال والبسطة ، ومنها فى الخُلق السخاءُ والشجاعة ، والحلم والحزم والعزم ، والوفاء ، والعفاف ، والبرّ والعقل ، والأمانة ، والقناعة ، والغيرة ، والصدق ، والصبر ، والورع ، والشكر ، والمداراة ، والعفو ، والعدل ، والإحسان ، وصلة الرحم ، وكتم السرّ ، والمواناة ، وأصالة الرأى ، والأنفة ، والدهاء ، وعلوّ الهمة ، والتواضع ، والبيان ، والبشر ، والجلَد ، والنقض والأبرام .

ومايتفرع عن هذه الخلال التى ذكرناها من قرى الأضياف ، وإعطاء العُفاةِ ، وحمل المغارم ، وقَمْعَ الأعداء ، وكظم الغيظ ، وفهم الأمور ، ورعاية العهد ، والفكرة فى العواقب ، والجدّ ، والتشمير ، وقمع الشهوات ، والإيثار على النفس ، وحفظ الودائع ، والمجازاة ، ووضع الأشياء مواضعها ، والذبّ عن الحريم ، واجتلاب المحبة ، والتنزه عن الكذب ، واطراح الحرص ، وادّخار المحامد والأجر ، والأحتراز من العدّو ، وسيادة العشيرة ، واجتناب الحسد ، والنكاية فى الأعداء ، وبلوغ الغايات ، والاستكثار من الصدق ، والقيام بالذّيه ، وكبت الحُسَّادِ ، والأسراف فى الخير ، واستدامة النعمة ، وإصلاح كل فاسد ، واعتقاد المنن ، واستعباد الأحرار بها ، وإيناس النافر ، والإقدام على بصيره ، وحفظ الجار .

وأضداد هذه الخلال : البخُل ، والجبُن ، والطيشُ ، والجهلُ ، والغدرُ ، والأغترار ، والفشلُ ، والفجور ، والعقوق ، والخيانه ، والحرص ، والمهانة ، والكذب ، والهلع ، وسوءُ الخلق ، ولؤمُ الظفرَ ، والخَورُ ، والإساءة ، وقطيعة الرحم ، والنميمة ، والخلاف ، والدناءة ، والغفلة ، والحسد ، والبغى ، والكبْر ، والعبوس ، والأضاعة ، والقبح ، والدمامة ، والقماءة ، والأبتذال ، والخَرَف ، والعجز ، والعى .

ولتلك الخصال المحمودة حالاتٌ تؤكدها ، وتضاعِفُ حُسنْها ، وتزيد فى حلالة المتمسك بها ، كما أن لأضدادها أيضا حالاتٍ تزيد فى الحط ممّن وُسِمَ بشىء منها ،

ونسب إلى استشعار مذمومها ، والتمسك بفاصحها ، كالجود فى حال العسر ، موقعهُ فوق موقعه فى حال الجدَة ، وفى حال الصحو أحمدُ منه فى حال السّكر ، كما أنّ البخلَ من الوافر القادر أشنع منه من المضطّر العاجز ، والعفو فى حال المقدرة أجلّ موقعا منه فى حال العجز ، والشجاعة فى حال مبارزة الأقران أحْمَدُ منها فى حال الإحراج ، ووقوع الضرورة ، والعفةّ فى حال اعتراض الشهوات والتمكن من الهوى أفضلُ منها فى حال فقدان اللذّات ، واليأس من نيلها ، والقناعة فى حال تبرج الدنيا ومطامعها أحسنُ منها فى حال اليأس ، وانقطاع الرجاء منها .

وعلى هذا التمثيل جميعُ الخصال التى ذكرناها ، فاستعملت العُربُ هذه الخلالَ وأضدادها ، ووصفتْ بها فى حالَيْ المدح والهجاء ، مع وصف مايستعد به لها ، ويتهيأ لاستعماله فيها ، وشعّبتْ منها فنونا من القول ، وضروبا من الأمثال ، وصنوفا من التشبيهات ستجدها على تفننها ، واختلاف وجوهها فى الأختيار الذى جمعناه ، فتسلك فى ذلك مناهجهم ، وتحتذى على مثالهم إن شاء الله تعالى][(1)]

وهكذا نرى — من خلال هذا النص — كيف يتمسك ابن طباطبا بكل ماهو أخلاق ، فوقف يحصى صفات الفضائل ، ويعدد طرقها ، كما يحصى صفات الرذائل ، ويعدّد طرقها ، ويذكر للخصال المحمودة حالات تؤكدها ، وتضاعف حسنها ، وتزيد فى حلالة المتمسك بها ، ويذكر لأضدادها حالات تزيد فى الحط ممن وصف بشىء منها ، ونسب إلى مذمومها ، وتمسك بفاضحها .

هذه الصفات استمدها الرحل من البيئة العربية ، والحياة الأسلامية ، ووجد الأتصاف بها مدعاه للمديح ، والتجرد عنها مدعاة للهجاء ، وحدّد بواسطتها طرق الفنون الشعرية ، وضروب الأمثال ، وصنوف التشبيهات .

وهى فى جميعها تخضع إلى الصدق والحق . وتنتمى إلى مراعاة مقتضيات الأحوال على اختلافها وتعّددها .

لقد « ردّ ابن طباطبا عيار الشعر — فضلا عن إعتدال عناصره — إلى موافقته للحال التى نظم من أجلها ، وفهم هذه الحال فهما أخلاقيا مباشرا ، وبذلك عارض التصور الذى رأى فى الشعر بعض النثر تأكيده الغاية الأخلاقية للشعر ، وذلك

(1) عيار الشعر ٢٥ — ٢٧

عن طريق ربط الجيد من الشعر بتصوير المثل الأخلاقية التى امتدحها العرب ، والتى ثبتها الإسلام ، وأهم قيمة أخلاقية يمكن التأكيد عليها — فى ضوء هذا التكييف — هى قيمة الصدق والصدق يعنى الصحة والأستقامة فى القول والفعل ، كما يعنى مطابقة القول للواقع ، والاخبار عما كان ، وهو باعتباره صفة للشعر الجيد أكثر المصطلحات وضوحا فى كتاب ابن طباطبا ، لايدانيه فى وضوحه وتكراره مصطلح آخر .

إن الصدق خاصّية أساسية من خصائص الشعر القديم ، لأن ذلك الشعر بنى على القصد ، إلا مااحتمل فيه الكذب فى حكم الشاعر ، كالإغراق فى الوصف ، والإفراط فى التشبيه ، وإذا كان الصدق — من هذه الناحية — يعكس قيمة أصيلة فى الحياة القديمة التى تقوم على « التنزه عن الكذب ...... والأستكثار من الصدق ، والقيام بالحجة ، فإنه يعكس قيمة أصيلة داخل سلم القيم الاسلامى ، على نحو مايتجلى فى قول الرسول صلى الله عليه وسلم « ماخرج من القلب وقع فى القلب ، وماخرج من اللسان لم يتعد الآذان »[1]

وهكذا يصوغ ابن طباطبا فكرته النقدية من واقع المجتمع العربى والإسلامى ، صياغة محدّدة بإطار الصدق ونحن لانفهم الصدق هنا فهما خاصا باعتبار أنه نقيض الكذب ، ونقف عند هذا المدلول وحده ، ولكننا نعتد بالصدق ، ليشمل ألوانه المتعددة ، من الصدق عن ذات النفس ، وصدق التجارب الانسانية ، والصدق التاريخى ، والصدق الأخلاقى ، والصدق التصويرى ، أو ماسمّاه ابن طباطبا صدق التشبيه ، كما نجد ظاهرة جديرة بالتسجيل فى كتاب « عيار الشعر » وهى أنه يلّح إلحاحا شديدا حول سنن العرب وتقاليدها فى التعبير ، مما يعكس أصداء نظرية نقدية تعلى من شأن الالتزام لهذه السنن ، وتلك التقاليد .

ومن ثمّ فهو يذكر أمثلة للأشعار المحكمة الرصف ، المستوفاه المعانى ، السلسة الألفاظ ، الحسنة الديباجة ، كما يذكر أمثلة لأضدادها ، وينّه على الخلل الواقع فيها ، ويذكر التى قد زادت قريحة قائليها فيها على عقولهم ، والأبيات التى أغرق قائلوها فيما ظنوها من المعانى ، والأبيات التى قصّروا فيها عن الغايات التى حروا إليها فى

---

(١) مفهوم الشعر : دراسة فى التراث النقدى : دكتور جابر عصفور . دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة ص ٦٢ ومابعدها

الفنون التى وصفوها ، والقوافى القلقة فى مواضعها ، والقرائن المتمكنة فى مواقعها ، والألفاظ المستكرهة ، النافرة ، الشائنة ، للمعانى التى اشتملت عليها ، والمعانى المسترذلة الشائنة للألفاظ المشغولة بها ، والأبيات الرائقة سماعا ، الواهية تحصيلا ، والأبيات القبيحة نسجا وعبارة ، العجيبة معنى وحكمة وإصابة[1]

ويطنب اطنابا شديدا فى ذكر النماذج والأمثلة التى تكشف عن وجه طريقته النقدية التعبيرية ، وتجلّى قسماتها الفنية .

فهناك أمثلة لسنن العرب المستعملة بينها ، والتى لا تفهم معانيها إلا سماعا ، كإمساك العرب عن بكاء قتلاها حتى تطلب بثأرها ، فإذا أدركته بكت حينئذ قتلاها مثل :

من كان مسرورا بمقتل مالك ... فليأت نسوتنا بوجه نهار[2]
يجد النساء حواسرا يندبنه ... يلطمن أوجههن بالأسحار
قد كنّ يكننّ الوجوه تسترا ... فالآن حين برزن للنظار

يقول : من كان مسرورا بمقتل مالك ، فليستدل ببكاء نسائنا وندبهن إياه على أنا قد أخذنا بثأرنا وقتلنا قاتله .

ومثل كيّهم — إذا أصاب إبلهم العرّ والجرب — السليم منها ليذهب العرّ عن السقيم وفى ذلك يقول النابغة :

يكلفنى ذنب امرىء وتركته ... كذى العر يكوى غيره وهو راتع

ومثل حكمهم إذا أحب الرجل منهم امرأة وأحبته ، فإذا هو لم يشق برقعها ، وإذا هى لم تشق رداءه ، فسد حبهما ، وإذا فعلاه دام أمرهما ، وفى ذلك يقول عبد بنى الحسحاس سحيم :

فكم قد شققنا من رداء محبّر ... ومن برقع عن طفلة غير عانس
إذا شقّ برد شقّ بالبرد مثله ... دواليك حتى كلنا غير لابس

(١) عيار الشعر ٤٧

(٢) الأبيات للربيع بن زياد بن عبد الله بن سفيان بن قريب العبسي يرثى مالك بن زهير العبسى ، وردت فى النقائض أبو عبيدة ، انظر هامش ٧٤ من عيار الشعر للمحقق الحاجرى

وكتعليق الحلّى والجلاجل على السليم ليفيق ، وفى ذلك يقول النابغة :

يسهّدُ من ليل التمام سليمها　　لحلى النساء فى يديه قعاقع

ويقول رجل من عذره :

كأنى سليمٌ ناله كَلْمُ حيّة　　ترى حوله حَلْىَ النساء مُوَضَّعا

وكفقئهم عين الفحل إذا بلغت إبل احدهم ألفا ، فإن زادت عن الألف فقأوا العين الأخرى ، يقولون : إن ذلك يدفع عنها الغارة والعين ، وفى ذلك يقول قائلهم يشكر ربه على ماوهب له :

وهبتها وأنت ذو أمتنان　　يفقأ منها أعين البعران

وكسقيهم العاشق الماء على خرزة تسمّى السلوان ، «فيسلو ، وفى ذلك يقول القائل :

ياليت أنّ لقلبى من يعلّلهُ　　أو ساقيا فسقاه اليوم سُلْوَانَا

ويقول آخر :

شربت على سُلوانه مَاءَ مُزْنَةٍ　　فلاوجديدالعيش يامىُّ ماأسلو[1]

ويمثل للأبيات المستكرهة الألفاظ ، القبيحة العبارة ، التى يجب الأحتراز من متلها ، بقول الأعشى :

أوفى الطَّوْف خفْت علّى الردى　　وكم من رَدٍ أهْلَهُ لم يَرِمْ

يريد : لم يرم أهله .

وكقول الراعى :

فلما أتاها حبترٌ بسلاحه　　مضى غير مبهور ومنصله انتضى

يريد : وانتضى منصله .

وكقول عروة بن اذنيه :

واسق العدوّ بكأسه واعلم له　　بالغيْب أن قِدْ كان قبلُ سقاكها

واجز الكرامة من ترى أنُ لوله　　يوما بذلت كرامة لجزاكها

---

(١) عيار الشعر : ٤٧ ــ ٤٩ واقرأ لابن طباطبا كثيرا من النماذج على هذا المنوال حتى ص ٥٥

فقوله فى البيت الأول : « وأعلم له بالغيب » كلام غثّ ، « وله » رديئة الموقع ، بشعة المسمع ، والبيت الثانى كان مخرجه أن يقول : واجز الكرامة من ترى أن لو بذلت له يوما كرامة لجزاكها[1]

ويعلق على بيت الفرزدق المشهور :

ومامثله فى الناس إلا مملَّكاً   أبو أمه حىٌّ أبوهُ يُقاربُه

بأن هذا من الكلام الغثّ ، المستكرِه ، الغَلِق ، فلا تجعلنّ هذا حجة ، ولتجتنب ماأشبهه .

والذى يحتمل فيه بعض هذا إذا ورد فى الشعر هو مايضطر إليه الشاعر عند اقتصاص خبر أو حكاية كلام إن أزيل عن جهته لم يجز ، ولم يكن صادقا ، ولايكون للشاعر معه اختيار ، لأن الكلام يملكه حينئذ فيحتاج إلى اتباعه والانقياد له ، فأما مايمكن الشاعر فيه من تصريف القول ، وتهذيب الألفاظ واختصارها وتسهيل مخارجها ، فلا عذر له عند الاتيان بمثل ماساقه من الأمثلة[2] .

فأما الأبيات التى أغرق قائلوها فى معانيها فكقول النابغة الجعدى :

بلغنا السماء نجدة وتكرما   وإنا لنرجو فوق ذلك مظهرا

وكقول زهير :

لو كان يقعد فوق الشمس من كرم   قوم بأولهم أو مجدهم قعدوا

وكقول النابغة :

وإنك كالليل الذى هو مدركى   وإن خلت أن المنتأى عنك واسع
خطاطيف حُجْنٌ فى حبالٍ متينة   تُمَدُّ بها أيدٍ إليك نوازع

وإنما قال : كالليل الذى هو مدركى » ولم يقل : كالصبح ، لأنه وصفه فى حال سخطه ، فشبهه بالليل وهوله ، فهى كلمة جامعة لمعان كثيرة ويذكر قول زهير :

سئمتُ تكاليفَ الحياةِ ومنَ يعش   ثمانين حولًا لا أبالك يسأم
رأيتُ المنايا خبطَ عشواءَ من تصب   تمته ومَنْ تُخطِئ يعمَّرْ فيهرم
ومَنْ لايصانعْ فى أمورٍ كثيرة   يُضَرَّسْ بأنياب ويوطأْ بمنسم

(١) السابق . ٥٥ ومابعدها

(٢) السابق . ٥٨

وأعلمُ ماق اليوم والأمس قبله ولكنني عن علم ماق غير عم
ومَن يجعل المعروف من دون عرضه يَفِرْهُ ومَنْ لايتّقِ الشَّتْم يشتمَ
ومن يكُ ذا فضل فيبخلْ بفضله على قومه يستغن عنه ويذمم
ومن يوف لايذمم ومن يفض قلبه إلى مطمئن البرِّ لايتجمجم
ومن لايذد عن حوضه بسلاحه يهدَّمْ ومَنَ لايظلم الناس يظلم
ومن يَغْتَرِبْ يَحْسَبْ عدوا صديقه ومن لا يكرِّم نفسه لايكرَم

ويصفه بأنه من الأشعار المحكمة المتقنة المستوفاة المعانى ، الحسنة الرصف ، السلسة الألفاظ ، التى قد خرجت خروج النثر سهولة وانتظاما ، فلا استكراه فى قوافيها ، ولاتكلفّ فى معانيها .

وبعد أن يذكر كثيرا من النماذج الشعرية الرائقة التى يستدل بها على مذهبه النقدى فى التعبير يقول : « فهذه الأشعار وماشاكلها من أشعار القدماء والمحدثين أصحاب البدائع والمعانى اللطيفة الدقيقة تجب روايتها والتكثر لحفظها »(١)

ومن الأشعار الغثة الألفاظ ، الباردة المعانى ، المتكلفة النسج ، القلقة القوافى ، المضّادة للأشعار ، يذكر قول الأعشى :

بانت سعادُ وأمسى حبلها انقطعا واحتلتِ الغَمْرَ فالجُدَّين فالفرعا

ويذهب إلى أنه لايسلم منها خمس أبيات ، ويسجلها كلها ، وهى سته وسبعون بيتا ، ليوقف على التكلف الظاهر فيها .(٢)

وينقلها عنه صاحب الموشح ، ولكنه يكتفى ببعض اجزائها ، وبما علّق به ابن طباطبا عليها ، والأبيات الخمسة أو السته التى سلمت من هذه القصيدة للأعشى هى:

تقول بنْتى وقدْ قرَّبتُ مرتحلا يارب جنِّبْ أبى الإتلاف والوجعا
بذات لَوْثٍ عَفَرْناةٍ إذا عثرتْ فاللَّعْنُ أدنى لها من أن أقول لعا
بأكلب كسراءِ النَّبْل ضاريةٍ ترى من القدِّ فى أعناقها قطعا
ياهَوْذَ إنكِ من قوم أولى حسبِ لايفشلون إذا ما آنسوا فزعَا

(١) السابق ٦١ ومابعدها
(٢) السابق ٨٣ ومابعدها

أغر أبلج يُستسقى الغمام به ... لو قارع الناسَ عن أحسابهم قرَعا
لا يَرْقَعُ الناس ماأوْهى وإن جهدوا ... طولَ الحياة ، ولايوهون مارقعا[1]

ويعلق عليها بأن فيها خللا ظاهرا ، ولكنها بالأضافة إلى سائر الأبيات نقية ، بعيدة عن التكلف ، والذى يوجبه نسج الشعر أن يقول : ياربّ جنّب أبى الأتلاف والأوجاع ، أو التلف والوجع .[2]

ونقل صاحب الموشح هذا التعليق بعينه ، ونقول : إن الأعشى لم يقصد فى كلمة « الأتلاف إلى الجمع ، ليسلم إلى ابن طباطبا تعليقه فى وجوب الأتلاف بين « الأتلاف والأوجاع » أو « التلف والوجع » ، ولكنه قصد إلى أن تكون الكلمة مصدرا ـــ إتلاف مصدر أتلف ـــ وحينئذ تجيء كلمة إتلاف ـــ المصدر ـــ منسجمة مع كلمة « الوجع » وهى مصدر ايضا ويمثل ابن طباطبا للشعر الصفو الذى لاكدر فيه بقول احمد بن ابى طاهر :

إذا أبو أحمدٍ جادتْ لنا يده ... لم يُحمدْ الأجودانِ البحر والمطرُ
وإن أضاء لنا نورٌ بغُرته ... تضاءل الأنوران الشمس والقمرُ
وإن مضى رأيه أوجدّ عَزْمَتَهُ ... تأخر الماضيان السيف والقدر
مَنْ لم يكن حَذراً مِنْ حَدِّ سَطوته ... لم يَدْر مالمزعجان الخوف والحذر
حُلوٌ إذا أنتَ لم تبعث مرارته ... فإنْ أمرَّ فحلوٌ عنده الصبرُ
سَهْلُ الخلائق إلاّ أنه خشنٌ ... لين المهزَّة إلا إنه حجر
لاحية ذكَرٌ فى مثل صولته ... إن صال يوماولاالصمصامه الذكَرُ
إذا الرجالُ طغوْا أو إذ همُ وَعدوا ... بالأمر رُدَّ عليه الأمر والنظَر
الجودُ منه عيانٌ لاأرتياب به ... إذ جُودُ كلِّ جوادٍ عنده خَبرٌ[3]

ونحن لانرى فى هذا الشعر إلا تكلفا واضحا ، وصنعة ممقوتة لاتحمل شيئا من صفاء القريحة ، ولا من رقة الوجدان ، ولا من الصدق التعبيرى أو الصدق النفسى ، الذى جعل منه ابن طباطبا مصطلحا نقديا يقيس به لغة المشاعر والأحاسيس ،

(١) لوث قوة ، وعدرباة : العول ، ولعا : دعاء للعاثر ـ يقوم ويسلم :ـعيار الشعر : هامش ٨٤

(٢) السابق . ٨٩

(٣) السابق . ٩٠

ويكفى أن تنظر إلى التعمل المستكرة ، فى تتابع هده المثنيَّات : الأحودان ـــ الأدوران ـــ الماصيان ـــ المزعحان .

وتتابع هذه المثنّيات لم يجىء بشكل عفوىٍّ ، وإنما قد وقف الشاعر ، لينحته نحتا ، وبصنعه صناعة ، فجاء مبالغة ممقوته لم تصدق مع النفس ولا مع الحس ، ولم تنطبق مع مااستشهد به صاحب عيار الشعر على ضرورة مصطلح الصدق بأن ماخرح من القلب ، وقع فى القلب ، ومأأحرج من اللسان لم يتعد الآدان .

ومهما يكن من شىء فاختيار ابن طباطبا لهذه الأبيات كنموذج للشعر الصفو الذى لاكدر فيه لايفسد قضية الرجل ، ولايخل بمذهبه النقدى التعبيرى .

ويبدو أنه قد أراد بتمسكه بالنماذج الشعرية الفائقة للعرب القدماء أن يؤكد نبوغ العرب فى الشعر ، وأنهم اصحاب مذهب وطريقة ينبغى ألا يحيد عنها أحفادهم كليةً ، وأن تلك الطريقة هى القاعدة المتمكنة التى يقف عليها الأجيال ، جيلا بعد حيل ، لتظل السليقة الشعرية ، والطبع المبدع سمة من سمات العرب ، وغاية من غاياتهم النبيلة التى يعتزون بها عبر الزمان والمكان .

ومن جهة ثانية نرى فى الدعوة إلى الإلتزام بتلك الطريقة شيئا من التحكم الذى يعوق حركة الموهبة ، ويحّد من سلطان الخيال ، وهو أبلغ مايكون فى رسم صور شعرية حديدة ، تتلاءم وتطور الحياة ، وتجدّد المجتمع .

ومهما يكن من أمر ، فالفهم الناقد ، والصدق بانواعه المختلفة ، والموافقات التى تخضع لهذا الصدق ، والولوع بالمثل الأخلاقية ، والنماذج الإنسانية عند العرب ، كلها سمات فنية تُبَلورُ نظرة ابن طباطبا النقدية ، وتقفه علما متميزا فى ساحة النقد الأدبى .

ويذهب الدكتور جابر عصفور على انه فى ضوء فهم ابن طباطبا للشعر ، من حيث عايته أو مهمته ، يصبح للقصيدة مجموعة من الآثار تحدثها فى الملتقى ، أهمها تغيير سلوك المتلقى نحو الأفضل ، ومن هنا يمكن للشعر أن يكون أنفذ من نفث السحر ، فيسّل السخائم ، ويحلل العقد ، ويسخى الشحيح ، ويشجع الجبان ، ويكون كالخمر فى لطف دبيبه وإلهائه وهزّه وإثارته ، ومدأ تأثير الشعر على سلوك المتلقى مدأ استقر فى القرن الرابع الهحرى مرتبطا بفهم أشمل عن أثر أنواع الفن المختلفة فى السلوك ، تما فيها الشعر والغناء والرسم وغيره وتحدد فهم هذا التأثير فى

ضوء ثلاثية الإدراك والنزوع والسلوك . بمعنى أن أنواع النص المختلفة تحدث حالة من الإدراك ، تؤدى إلى نزوع يعقبه سلوك »[1]

ويذهب أيضا إلى إنه علينا أن نلاحظ أن قدرة الشعر على تغيير سلوك المتلقى لايمكن أن تتم دون حالة إدراكية متميزة يفرضها الشعر على المتلقى ، والالتفات إلى هذا البعد يعنى ضرورة الالتفات إلى مايمكن أن نسميه بلغة عصرنا الجانب المعرفى للشعر ، على اساس أن هذا الجانب هو الأصل فى عملية التغير السلوكى المرجوّة من تلقى القصيدة .

وإذا بحثنا عن فهم ابن طباطبا لهذا الجانب لاحظنا أنه يقترب اقترابا لافتا من قدرة القصيدة على الكشف عما فى داخل صاحبها ، وبالتالى الكشف عما فى داخل الآخرين ، ولاشك أن إلحاحه على مفهوم الصدق اقترب به من هذا الجانب ، فالصدق يعنى — ضمن مايعنى — إخلاص الشاعر فى التعبير عما فى داخله ، وإبرازه فى القصيدة ، ومن هذه الزاوية يحقق الشعر للمتلقى أثرا معرفيا لاسبيل إلى تجاهله »[2]

وإذا كانت القصيدة قادرة على الكشف عما فى داخل نفس صاحبها ، وبالتالى قادره على الكشف عما فى داخل نفوس الآخرين ، فمعنى ذلك أن الشاعر مقتدر على التعبير عن تجربته النفسية والإنسانية التى هى قاسم مشترك بين كثير من تجارب الآخرين ، وحين يعبر الشاعر عن ذات نفسه من خلال ملكاته ومواهبه ، فإن فى الوقت نفسه يعبر عن آلاف التجارب المشتركة التى لم يستطع أصحابها التعبير عنها ، من هنا يصح لنا أن نقول : إن الشعراء والأدباء هم وحدهم الذين يقدرون على صياغة الحياة بما فيها من تجارب ومواقف يشترك فيها المتلقى مع الشاعر أو الأديب ، مهما اختلفت الآثار التعبيرية التى تنتج عن العواطف والمشاعر المتعددة ، والمذاهب المختلفة .

« إذا كان صوت كل إنسان يختلف عن صوت أخيه ، حيث تستطيع أن تميز صوت من تعرف من الناس دون أن تراه ، حتى ولو جاءك صوته من خلف جدار ، أو من وراء حجاب ، وإذا كانت بصمة الإبهام تختلف عن بصمة أخيه أو ابنه أو

(۱) مفهوم الشعر : دراسة فى التراث النقدى ٦٧ — ٦٨

(۲) المرجع السابق : ٦٩

دوية وتتمايز كل بصمة عن الأخرى بما تحمل من صفات تحقق لها الفردية والأصالة وكذلك يختلف الأثر الفنى من أديب إلى آخر، ولايتشابه، طالما كنا مؤمنين بالحقيقة التى تفرق بين الأنتاج الفنىّ عامة، والأدبى خاصة، وبين الأنتاج الآلى، إن الأثر الفنى هو انعكاس الأحداث والتجارب على شخص بعينه، أو هو صدى لأنفعال إنسان ما بتجربة ما، ومحاولة التعبير عنها، بحيث إذا وقعت نفس التجربة لشخص آخر كان الصدى مختلفا، والتفاعل متباينا، والنتيجة خلقا آخر.

من أجل ذلك قال «شوبهاور»: «الأسلوب هو تقاطيع الوجه وملامحه، وهو أكثر صدقا ودلالة على الشخصية من ملامح الوجه، ومحاكاة الكاتب لأسلوب غيره أشبه بارتداء قناع، وهو أمر لايلبث أن يثير التقزز والنفور، لأنه موات لاحياة فيه، حتى إن أكثر الوجوه قبحا لهو أجمل من الوجه المقنّع مادام فيه ريق من حياة»[1]

فمصطلح الصدق الذى أثاره ابن طباطبا وألحّ عليه إلحاحا شديدا هو الذى يكشف عن شخصية الأديب من خلال اسلوبه، ويحدد قسماته وسماته النفسية والأجتماعية والفنية، كما أنه يكتشف عن البعد التاريخى لهذه الشخصية.

«إن الصدق فى الحقيقة الفنية مردّه إلى مدىً مايكون من تواؤم واستجابة بين التجربة التى تتضمنها قطعة من الأدب، وبين ماحدث أو يقع للإنسان من تجارب واقعة بالفعل، أو ممكنة الوقوع، أو كما يقول «ألدوس هكسلى» «عندما تصبح التجارب التى يسجلها الأثر الفنى متوائمة فى يسر والتصاق مع تجاربنا الفعلية، أو مانسميه بتجاربنا الممكنة، فإننا نقول دون شك: هذه القطعة من الأدب صادقة ومعنى هذا أننا نقبل القضايا فى الشعر والأدب من أجل الاستجابات العاطفية التى تثيرها فينا هذه القضايا، ومن ثم فإن قبولنا لهذه القضايا أمر مشروط بالتأثيرات التالية لها، وبالتالى يكون قبولنا لقضايا الأدب والفن قبولا مؤقتا ومقصورا على ظروف خاصة، هى ظروف الأثر الفنى نفسه، ومايكتنفه من إحساسات، على عكس القضايا العلمية التى نصّدقها فى جميع الأوقات، ونقبلها، ونتوقع تصديقها، كما نقبل ونصّدق قوانين الطبيعة، وعلى هذا يكون كل ما لدينا فيما يتعلق بالصدق الفنى هو مجرد إحساس بالتصديق لاأكثر، بينما الأمر فى التصديق العلمى هو فى الحقيقة تصديق لقضية ما، أو أعتقاد ما.»[2]

---

(١) قضايا النقد الأدبى: بين القديم والحديث دكتور محمد زكى العشماوى. ط ٣ ــ ١٩٧٨ م الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ [illegible] ــ ص ٢ ــ ٣

(٢) السابق ٣ ــ ٤

ولسنا نعتقد بأن كل مايتعلق بالصدق الفنى هو مجرد إحساس بالتصديق لاأكثر ، فالصدق الفنى كما أثاره ابن طباطبا يحقق للملتقى أثرا معرفيا لاشك فيه ، ويضيف إليه فائدة جديدة أكثر من المتعة . ويضع بين يديه النماذج الراقية لأنماط السلوك ، ليحتذيها .

ولقد وقف « ريتشاردز » نفس الموقف ، حينما ذهب إلى أنه لايستطيع أن يحدد طبيعة الموضوع الذى نصدقه أو نعتقده فى الشعر ، إذ أن كل مالدينا لايعدو مجرد إحساس بالتصديق لاأكثر ، على حين أن التصديق العلمى لابد أن يكون تصديقا لقضية ما ، أو اعتقادا فى « أن كذا وكذا » .

وهكذا فكل مانجد فى الشعر هو اعتقاد لاموضوع له ، والمصدر الحقيقى لهذا الأعتقاد هو مايعقب عملية التكيف ، أو تنسيق الدوافع وتحررها من « إحساس بالراحة والهدوء ، والنشاط الحر المطلق ، وإحساس بالقبول .

وهذا الأحساس هو السبب الذى يدفع الناس إلى تسمية هذه الحالة حالة اعتقاد أو تصديق ، فيقول بعضهم مثلا : إن هذه القصيدة أو تلك تجعلنا نعتقد فى وحدة الوجود أو خلود الروح ، وهكذا فإحساسنا بأن معنى الأشياء ينكشف لنا فى الشعر لايعنى أننا نصل بالفعل إلى معرفة عن طريق الشعر ، ولكنه مجرد شعور لاأكثر ، يصاحب توفيقنا فى التكيف مع الحياة .(١)

ونحن نرجح ماذهب إليه الدكتور مصطفى بدوى من أنه من المسائل الخطيرة التى يعترض عليها فى نظرية « ريتشاردز » والتى تهم النقد الأدبى على نحو مباشر تصوره للعلاقة بين الشعر والمعرفة ، حقا لقد أدى ريتشاردز خدمة جليلة حين أكد أهمية التمييز بين لغة الفكر أو العلم ، أو « الأشارة » ولغة « الانفعال » فهذا تمييز سليم ، وينبغى أن نتذكره دائما ، لكى نتجنب الغموض والالتباس ، ولم يعد يوجد الآن بين نقاد الأدب الذين لهم شأن فى هذا الميدان من يرفض هذا التمييز ، إلا إن قصر « ريتشاردز » الشعر على لغة الأنفعال وحدها فى حدود فهمه لها لايقوم على أساس سليم ، وقد اضطره ذلك إلى الفصل التام بين الشعر والفكر — لأن « ريتشاردز » لايعترف بوجود فكر غير الفكر العلمى — وإلى الاتيان بتلك الفكرة العجيبة ، ألا وهى فكرة الأعتقاد الذى لاموضوع له .

(١) مبادىء النقد الأدبى ريتشاردز ترجمة وتقديم الدكتور مصطفى بدوى ط وزارة الثقافة والإرشاد القومى ص ٢٧ تقديم المترجم الفاضل

وإذا كان مانجده فى الشعر لايتعدى مجرد إحساسات بالتصديق ، أو مجرد اعتقاد لاموضوع له ، وإذا كانت هذه الأحساسات تستطيع أن تولدها أيضا « جرعات خاصة من الكحول والحشيش » ، كما يقول لنا « ريتشاردز » ، فما هو الفرق إذن بين قراءة قصيدة رائعة ، وبين تناول جرعة من الكحول ، أو تعاطى المخدرات .

إنه من المسلم به أننا لانقرأ الشعر نقصد الوصول إلى المعرفة العلمية ، وأن الشعر يتألف من قضايا غير قابلة للتصديق والتكذيب بالمعنى العلمى لهذين اللفظين غير أن ذلك لايعنى أن وظيفة الكلام فيه هى مجرد إحساسات وإنفعالات ، وأن المحتوى الفكرى له يخضع كلية لهذه الإحساسات والأنفعالات ، كذلك من المسلم به أننا نستطيع أن نتذوق قصائد تعبر عن نظرة فى الوجود غير نظرتنا ، وأنه لايتحتم علينا أن نشارك الشاعر فى معتقداته لكى نتذوق شعره ، ولكن هذا لايعنى أننا لانهتم بالمضمون الفكرى للكلام كما يزعم « ريتشاردز »[1]

إنها دعوة خطيرة أن يذهب « ريتشاردز » ومن تأثروا به إلى خلو الشعر من الفكر ، بمعنى أن يكون الشعر تهويمات عاطفية يستجيب إليها القراء والسامعون بعواطفهم ، دون أن يثير فى داخلهم حاسة الأدراك التى تعى حقائق الحياة مصورة مرسومة ، وهكذا يبدو الشعر عند « ريتشاردز » خيمة معلقة فى الفضاء دون عمد وأسباب تمكن تثبيتها من وجه الأرض ، إن صح أن تكون هناك خيمة معلقة فى الفضاء .

وهنا يظل « لابن طباطبا » جدته فى رأيه ، فى قيمة الفكر عن طريق الشعر ، وكيف أنه ينتقل بالمتلقى من حالة إلى حالة ، ومن وضع إلى وضع .

يقول ابن طباطبا : « فإذا اتفق لك فى اشعار العرب التى يحتج بها تشبيه لاتتلقاه بالقبول ، أو حكاية تستغربها ، فإبحث عنه ، ونقر عن معناه ، فإنك لاتعدم أن تجد تحته خبيئة إذا أثرتها عرفت فضل القوم بها ، وعلمت أنهم أدق طبعا من أن يلفظوا كلاما لامعنى تحته ، وربما خفى عليك مذهبهم فى سنن يستعملونها بينهم فى حالات يصفونها فى أشعارهم ، فلايمكنك استنباط ماتحت حكاياتهم ، ولاتفهم مثلها إلا سماعا ، فإذا وقفت على ماأرادوه لطف موقف ماتسمعه من ذلك عند فهمك .

---

(١) صـ ٣٠ ـ ٣١

والكلام الذى لامعنى له كالجسد الذى لاروح فيه ، كما قال بعض الحكماء « للكلام جسد » وروح ، فجسده النطق ، وروحه معناه ، فأما ماوصفته العرب . وشبهت بعضه ببعض ، فما أدركه عيانها فكثير لايحصى عدده ، وأنواعه كثيرة »[٢]

والشعر اللطيف المعنى ، الحلو اللفظ ، التام البيان ، المعتدل الوزن ، يمازج الروح ، ويلائم الفهم — عند ابن طباطبا — وهو أنفذ من نفث السحر ، وأخفى دبيبا من الرقى ، وأشدّ إطرابا من الغناء ، وإذا كان الشعر كذلك فهو يسل السخائم ، ويحلل العقد ، ويسخّى الشحيح ، ويشجع الجبان ، وهو كالخمر — حينئذ — فى لطف دبيبه وإلهائه ، وهزه وإثارته .[٣]

يجب علينا — إذن — إن نعتقد أن الشعر جدير بأن يشبع من رغباتنا الكثير ، ويجب أن ننظر إلى الشعر كأنه قوة تؤهلنا إلى أغراض ومرامى عظيمة ، وبغير الشعر ستظل علومنا ناقصة ، ولقد قال « وردزورث » (أن الشعر روح العلم ، ومظهر الحياة فيه) الشعر الذى هو أصدق صورة لنفكر ، وأجمل نقد للحياة ، سيجد فيه روح العصر أحسن عزاء وأطيب منفعة ، وسيكون هذا العزاء ، وتلك المنفعة فى مقدارها متناسبة مع قوة انتقادنا للحياة نفسها ، وسيكون انتقادنا للحياة فى قوته متناسبا مع الشعر قوة وضعفا ، وجودة ورداءة .

إن أعظم فائدة نجنيها من دراسة مجموعة من الشعر فى عصر معيّن هى إننا نستطيع أن نستخرج من بينها أحسن الأبيات والقطع ، فنعنى بها عناية خاصة ، وإننا لو احدون فى دراستنا للشعر أمورا كثيرة تعيقنا عن الوصول فى سهولة إلى ثمرة الدرس والفائدة التى نجنيها من مجموعة معينة ، فيصعب علينا تمييز أجملها ، واستخلاص آياتها ، فيجب علينا عند دراسة الشعر أن نستبعد هذه المؤثرات من أذهاننا ، وأن ننهمك فى استخلاص الفكرة . كلما تقدمنا فى دراساتنا .

فالشاعر أو القصيدة من الشعر فوق تأثره بما تحويه من حقيقة الفكرة فيه ، تؤثر علينا من ناحيتين ، تاريخية ، ونفسية ، فمن الناحية التاريخية نجد فى الشعر عصورا مختلفة للغة ، وخطواتها فى تدرجها وتقدمها ، ونتقدم كل أفكار الناس تبعا لمختلف عصورها ، ومن الناحية النفسية ، فإن تجانس فى الأذواق ، وتشابهنا فى عواطفنا ،

---

(٢) عيار الشعر . ٢٥

(٣) السابق : ٢٩

وخضوعا لنفس المؤثرات مع شاعر معين ، كل هذا له عظيم الأثر فى إثارة إعجابنا ، وزيادة تقديرنا لهذا الشاعر ، فنقدر شعره فوق قدره ، ونضعه فى مرتبة فوق التى هو أهل لها ، وماذلك إلا لأنه يلائم هوى فى نفوسنا ، ولقد أكد ذلك أرسطو حينما قال : إن عظمة الشعر ، وتغلبه على التاريخ راجعة إلى مايشتمل عليه الشعر من الحقائق السامية ، ومايمازجه من روح الرزانة والجد ، وإن ميزة الشعر الجيد بما فيه من الحقيقة والجّد لايمكن أن تتحرأ عن ميزته بما فيه من جمال التنسيق ، وروعة الأسلوب .

وكلتا الميزتين توجدان فى الشعر الجيد بنسبة واحدة ، فكما أن الشاعر فى حاجة دائمة لأن يكون صادقا فى شعره ، مجدا فى افكاره ، فهو أيضا فى حاجة دائمة إلى أن يكون رقيقا فى إسلوبه ، متناسقا فى ألفاظه ، حلوا فى وقع شعره على الآذان .

فالشاعر فى تقدير الناقد لمكانته خاضع لأربعة عوامل :

(١) ما تأثر به كلاهما من الناحية التاريخية .

(٢) وماخضع له كلاهما من المؤثرات النفسية .

(٣) غزارة المادة فى شعره .

(٤) جمال أسلوبه وروعته .

وعلى هذه القواعد يجب أن ندرس الشعر ونقده .(١)

والذى نؤيده ، ونذهب إليه هو أن الحقيقة العقلية لها مكانتها فى فن الشعر ، حتى أن قيمته الأدبية ترتبط ارتباطا وثيقا بما فيه من صواب وحق ، ونحن نعلم أن العاطفة لابد أن تقوم على أساس صحيح ، وسبب معقول ، لتكون عميقة قوية ، تضمن للأدب صفة الخلود ، فإذا قال البحترى :

إذا مانَسَبْتَ الحادثاتِ وجدتها　　بناتِ زمانٍ أرصدتْ لبنيهِ
متى أرتِ الدنيا نَبَاهَةَ خاملٍ　　فلا ترتقبْ إلا خمول نبيه

(١) ذكر السوداني [illegible] في الشعر ودراسته بالأدب الأحسن [illegible] الأدب [illegible]

تراه قد نعت في نفوسنا ترّما بالزمان . لما نراه في الحياة من كوارث وأزمات ، ومن اضطراب منطقها فيما يبدو لنا ، وتلك حقيقة أو نظرية حقه ، ولو في تجارب هذا الشاعر ، وطائفة كثيرة معه ، ولولا هذا العنصر العقلي مااستطاع الشاعر أن يوقظ في نفوسنا هذا السخط العميق .

وهكذا تقوم العواطف القوية على سند من الأفكار القويمة ، ويقاس الشعر بما يشتمل عليه من حقائق تندرج تحت انفعالاته ، وأعظم الشعراء هم هؤلاء الذين اتسعت معارفهم ، وكثرت تجاربهم ، وصحّت آراؤهم ، فأحصوا الشعر ، وأحالوه فنا رفيعا يجمع بين الإفادة والتأثير .

ومن هنا نجد كبار الشعراء العرب نبغوا في العصر العباسيّ ، وهو عصر الثقافة والنضج العقلي ، كما نجد زعامة الشعر دارت حول شعراء المعاني كأبي تمام والمتنبي وأبي العلاء وهذا هو الطابع العام الذى يخضع له ادبنا الحديث ، شعرا ونثرا ، ولذلك نتيجة خطيرة هي أن يكون الأدب مرآة صادقة للعصر الذى أنشيء فيه مادام هذا الأدب خلاصة دقيقة لثقافة العصر وروحه ، ولجميع العوامل المؤثرة فيه .[1]

من هنا نرى أن ناقدا كابن طباطبا كان فاحص النظرة إلى الحياة العربية القديمة ، وأنه أستطاع أن يستشف بثاقب نقده صلة الشعر العربي بالبيئة العربية ، وكيف كان صدى عميقا لها ، ومرآة لأسرارها ، وكيف كان الشعر نفسه قادرا على الأنتقال بالانسان من حالة لأخرى ، لما يشتمل عليه من أفكار وأحاسيس ، وكيف كانت الموافقات التى تخضع للصدق الفني أثر نقديا مستمرا في النشاط النقدى الحديث عند العرب وغيرهم .

---

(١) أصول النقد العربي . الأستاذ أحمد الشايب ط ٣ نهضة المصرية ص ٢٢٦ ومابعدها

الفصل الرابع

— ١٤ —

المنهج العقلى فى النقد لقدامة بن جعفر :(ت ٣٣٧ هـ)

يقول قدامة : [ولمّا كانتْ للشعر صناعة ، وكان الغرضُ فى كلّ صناعة إجراء ما يُعمل بها على غاية التجويد والكمال ، إذْ كان جميعُ ما يُؤلف ، ويُصنع على سبيل الصناعات والمهن فله طرفان ، أحدهما غايةُ الجوْدة ، والآخرُ غايةُ الرداءة ، وحدودٌ بينهما تسمَّي الوسائطَ ، وكان كلُّ قاصدٍ لشيءٍ من ذلك فإنما يقصدُ الطَرَفَ الأجودَ ، فإن كان معه من القوّة فى الصناعة ما يبلغه إياه سُمِّىَ حاذقا تامَّ الحذق ، فإنْ قصّر عن ذلك نُزِّل له اسمٌ بحسب الموضع الذى يبلغه فى القرب من تلك الغاية ، والبعد عنها ، إذ كان الشعرُ أيضا جاريا على سبيل سائر الصناعات ، مقصورًا فيه وفيها ما يُحَاكُ ويؤلف منه إلى غاية التجويد ، وكان العاجزُ عن هذه الغاية من الشعراء إنما هو من ضعفتْ صناعته ، فإذ قد صحّ أنّ هذا على ما قلناه ، فلنذكر صفاتِ الشعر الذى إذا اجتمعت فيه كان فى غاية الجودة ، وهو الغرضُ الذى تنحوه الشعراءُ بحسب ما قدمناه من شريطة الصناعات .

والغاية الأخرى والمضادّة لهذه الغاية هى نهاية الرداءة ، وأذكُرُ أسبابَ الجودة وأحوالَها وأعدادَ أجناسها ، ليكونَ ما يوجدُ من الشعر الذى اجتمعتْ فيه الأوصافُ المحمودة كلّها ، وخلا من الخلال المذمومة بأسرها يسمّى شعرا فى غاية الجوْدة ، وما يوجدُ بضدّ هذه الحال يُسمّى شعرا فى غاية الرداءة ، وما يجتمع فيه من الحالَيْن أسبابُ يُنَزَّل له اسمٌ بحسب قربه من الجيّد أو من الردىء ، أو وقوعه فى الوسط الذى يُقَالُ لما كانَ فيه : صالح ، أو متوسط ، أو لا جيّد ولا ردىء .. فإنّ سبيلَ الأوساط فى كلّ ما له ذلك أن تحدّ بسلب الطرفين ، كما يقال مثلا فى الفاتر الذى هو وسط بين الحارّ والبارد : إنه لا حارّ ولا بارد ، والمزّ الذى هو وسط بين الحلو والحامض : إنه لا حلو ولا حامض .

ومما يجب تقدمته وتوطيده قبل ما أريدُ أن أتكلّم فيه : أنّ المعانى كلها معرّضة للشاعر ، وله أنْ يتكلم منها فى ما أحبّ وآثر ، من غير أنْ يُحْظر عليه معنى يروم الكلام فيه .

إذْ كانت المعانى للشعر بمنزلة المادة الموضوعة ، والشعرُ فيها كالصورة كما يوجَد فى كلّ صناعة ، من أنّهُ لابُدّ فيها من شىء موضوع يقبل تأثيرَ الصور منها ، مثل الخشب للنجارة ، والفضة للصياغة ، وعلى الشاعر إذا شرع فى أى معنى — كان — من الرفعة والضعة ، والرفث والنزاهة ، والبذخ والقناعة ، وغير ذلك من المعانى الحميدة أو الذميمة أنْ يتوخّى البلوغ من التجويد فى ذلك إلى الغاية المطلوبة .

ومما يجبُ تقديمه أيضا أن مناقضةَ الشاعر نفسَهُ فى قصيدتين أو كلمتين : بأنْ يصفَ شيئا وصفا حسنا ، ثم يذمّه بعد ذلك ذمّا حسنا غيرُ مُنكر عليه ، ولا مَعيب من فعله ، إذا أحسنَ المدحَ والذمَّ ، بل ذلك عندى يدلّ على قوّة الشاعر فى صناعته ، واقتداره عليها .][1]

(١)

أول ما نلاحظه على هذا النص لقدامة أنه قارىء من طراز ممتاز ، وأنه أفاد من سابقيه فائدة أو فوائد أضافها إلى نظريته فى الشعر ونقده ، كما أفاد من معاصريه ما أضافه إلى نفسه ، وهو بصدد آرائه النقدية التى انفرد بها على حدّ قوله . ولم تقتصر إفادته على الآراء العربية والأفكار العربية ، ولكنه تجاوز ذلك كله الى المحيط الفارسى واليونانى .

من خلال هذه الثقافات التى هضمها وتمثلها استطاع أن يكوّن نظريته النقدية التى اختلفت فيها الآراء ، وتعددت وجهات النظر ، ما بين مادح وقادح ، كما سوف يتبين من خلال حديثنا على محتويات هذا النص ، وغيره من نصوص قدامة .

لقد أفاد الرجل من سابقيه ابن سلام فى إلحاق النقد الأدبى بغيره من سائر الصناعات ، وقصرَ مادة هذا النقد على النقاد الذين يستطيعون أن يميزوا بين الأساليب ، وأن يدركوا سمات الجمال ، وصفات القبح .

وتأثر بمنطق أرسطو تأثرا جعله يضع نظريته النقدية فى إطار منه ، فكل صناعة يعمل ذووها على أن يبلغوا بها غاية الكمال ، لأن جميع ما يؤلف ويصنع يتردد بين طرفين ، أحدهما غاية الجودة ، والثانى غاية الرداءة ، وبينهما ما يسمى الوسائط ، أو

(١) نقد الشعر لأبى الفرج قدامة بن جعفر : تحقيق وتعليق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى : ط ١ — ١٩٧٩ م ص ٦٤ — ٦٦ .

بعبارة أخرى هناك مراتب للعمل الفنى ، يقف عندها المنشئون والأدباء ، كلّ حسب طاقاته الفنية ، واستعدادته الفطرية ، وثقافاته وتجاربه ، وأبلغ هذه المراتب هى ما يصل فيها الأديب إلى غاية التجويد ، وأحط هذه المراتب هى ما ينحدر بها الاديب إلى هوّة الرداءة ، وأصحاب المرتبة الأولى هم الحاذقون الذين قد تمّ حذقهم ، وتتوالى مراتب المهارة القولية من أعلى إلى أسفل حسب الاستعدادات والمواهب والقدرات ، حتى تصل إلى أقل مرتبة هى ما يسميها نهاية الرداءة ، ويلحّ قدامة على هذا التقسيم أو التنويع إلحاحا شديدا . فيبسطه فى أكثر من عبارة . متخذا لذلك الشكل الذى توضع فيه كل من القضايا الموجبة . والقضايا السالبة ، على الحدود التى رسمها منطق أرسطو فيلسوف اليونان .

ولكن هذه المراتب أو التصنيفات المنطقية التى أراد قدامة أن يطبقها على فن الشعر ، أو أراد أن يلزم بها أصحاب الملكات الشاعرة ، قد أدت به إلى لون من المثالية الفنية يصعب تحقيقه .

ويذهب الدكتور محمد مندور إلى أن بناء كتاب قدامة هيكل منطقى ، تصوّره قدامة بعقله المجرد ، مجاريا هذا العقل الشكلىّ إلى نهاية شوطه ، غير ناظر إلى حقائق الشعر ، ولا متقيّد بها ، ويوازن بينه وبين ابن المعتز فى تفكيره ومنهجه فى كتاب « البديع » فابن المعتز يبدأ تفكيره من الوقائع والنظر فيها ، وهو عربى صميم سليم الذوق ، يعرف الشعر العربى ويتذوقه ، وإذا كان للفلسفة تأثير عليه ، فإنما تستعبده ، ولا أفسدت نظرته إلى الشعر ، كما لم تبعد به عن الحقائق ، فمنطقه منهج فى التأليف ، ومنهج فى التفكير ، وأما قدامة فعقليته شكلية صرف ، وهو لا يبدأ بالنظر فى الشعر ، بل يكوّن أولا هيكلا لدراسته ، ويحدّد تقاسيمه ، أو إن شئت فقل : إنه يصنع قطعة من الأثاث هندسية التركيب ، ثم يأخذ فى ملء أدراجها .

وظلت محاولة قدامة — فى نظر الدكتور مندور — شكلية عديمة ، ولم تدخل يوما ما فى تيار النقد العربى ، ولئن كان النقاد لم يجهلوه بدليل ورود اسمه غير مرة فى كتبهم ، فإنهم لم يكادوا يتأثرون به ، وإنما تأثروا بكتاب « البديع » لابن المعتز ، فهذا الكتاب هو مبدأ حركة النقد فى أواخر القرن الثالث ، وخلال القرن الرابع كله ، وهو الذى وجه النقد الوجهة التى سنراها .

إن كتاب ابن المعتز هو الذى حدّد خصائص مذهب البديع ، وفصلها عما عداها من الطرق البلاغية ، وبذلك فطن النقد إلى هذا الاتجاه الجديد فى الشعر ،

وعرفوا بطريقة تحليلية ما فيه من حديد ، وكان لهذا أثر بعيد فى مؤلفاتهم ، وطريقة تناولهم للنقد على نحو منهجى .

وينهى الدكتور مندور هذا الرأى وتلك الموازنة بسؤال يقول فيه : هل نستطيع أن نقول إن كتاب « البديع » لابن المعتز ، وكتاب « نقد الشعر » لقدامة قد خطوا بالنقد خطوة إلى الأمام ، أو أنهما من كتب النقد العربى ؟

ويجيب على هذا السؤال بأن ذلك مالا يمكن القول به ، لأن النقد هو « فن دراسة الأساليب » وهذان الكتابان لا يتناولان نقد الشعر نقدا موضعيا ، وإنما هما كتابان علميان قصدا إلى ايضاح مبادىء ووضع تقسيمات ، فهما خلو من النقد الذى يتناول الأبيات ذاتها ، فينظر فيها من جميع نواحيها لفظا ومعنى ووزنا وشاعرية على نحو ما نرى الآمدى يفعل فى موازنته .

ومع ذلك فإن هذا القول لا يذهب بما سبق تقريره لابن المعتز من فضل فى تحريك النقد وتوجيهه ، ويكفيه أنه بكتاب « البديع » قد حدّد للخصومة بين القدماء والمحدثين أهدافها ، إذ وضح خصائص ذلك المذهب الجديد الذى اقتتل حوله أدباء القرن الرابع جميعا[1] .

ومهما يكن من أمر فإننا نحسّ بأن لونا من الغبن قد لحق بقدامة من خلال ما ذكره الدكتور مندور ، ذلك أن قدامة لم يرقه ماكتبه السابقون والمعاصرون من نقاد الأدب العربى الذين شغلوا أنفسهم بالخصومات الأدبية ، فعقدوا الموازنات بين شاعر وشاعر ، وقصيدة وقصيدة ، ومعنى ومعنى ، ولم يضعوا نظرية منسجمة متكاملة فى هذا الفن من فنون الأدب :

فوقف نفسه على بناء تلك النظرية ، مستمدا أصولها من قراءاته المتنوعة فى الآداب المختلفة ، واضعا نصب عينيه القيمة الفنية للصياغة ، فأخذ يضع المصطلحات التى عدّها البلاغيون فيما بعد خاصة بعلم البلاغة ، والحقيقة أن ما عدّه البلاغيون العرب فيما يعد خاصا بعلم البلاغة لا يمنع إطلاقا أن يعرض إليه الناقد باعتباره داخلا فى تشكيل الصور الأدبية ، التى هى من أبرز سمات الأسلوب .

يقول أستاذنا الدكتور بدوى طبانة نقلا عن الأستاذ « J. F. Genung » : إننا إذا درسنا البلاغة كعلم أو كنظرية — ومن هذه النظرة يمكن أن نطلق عليها اسم البلاغة

(١) النقد المنهجى عند العرب : ٦٨ وما بعدها :

النقدية Critical Rhetoric وجدنا أنها تيسر الفهم وتقدير الأدب ، وعلى ذلك فإنها لا تقتصر على مساعدة أولئك الذين لديهم موهبة طبيعية ، بل إنها تؤصل وتزيد فى ثروة الاطلاع عند الذين ينكر عليهم أن لديهم تلك الموهبة . أما إذا مارسناها لتحقيق الأغراض كفن ـــ وفى تلك الحالة يمكن أن نسميها البلاغة التكوينية Constructive Rhetoric كانت الدراسة عاملا قويا فى تقديم المواهب الموجودة لدى الإنسان ، وفى حفظها من العبث ، وعوامل الضعف ، وهذا بصرف النظر عن أنها لا تقوم عائقا عن تقوية المقدرة الإنشائية ، وأى من هاتين الطريقتين تساعد الأخرى ، حتى إنهما ـــ العلم والفن ـــ من الناحية العملية لا يمكن أن يحققا أغراضهما كاملة إذا انفصلا[١] »

فالشكل الذى أراده قدامة بن جعفر وعاء لنظريته فى نقد الشعر لا ينفى فكرة المضمون فى حدّ ذاتها ، إذ لا قيمة للشكل مفرغا من محتواه الفنى ، وقدامة نفسه قد أكّد تأكيدا واضحا خطر المعانى وقيمتها وعموميتها بالنسبة للشاعر ، فكل ما فى الحياة معان شعرية يعرض إليها الشاعر فى شعره ، مادام قادرا على إخراجها وتصويرها .

لقد تناول قدامة مقومات الصورة فى الشعر ، ولم يكتف فى هذا التناول بصحة اللفظ والتركيب وسلامة الوزن واتساق القافية ، مما يعد أمورا جوهرية لبناء هيكل الشعر ، بل وقف عند مسائل عرضية تعد مظهر اقتدار الشاعر على الابتكار والإبداع ، وتلوين فنه بشتى الألوان التى يؤلف بينها ، حتى يخرج فى صورة رائقة تأسر الأسماع ، وتجذب الانتباه ، لتذوّق ثمرة فنه ، وإسلاس قياد العاطفة نحوه ، وبذلك يتم التجاوب ، وتحصل المشاركة بين الشاعر ومستقبل نتاجه[٢] .

« والأدب فن ، والفن كما يقول : ـــ Genung ـــ هو المعرفة بلغت بها المهارة حدّ الكمال[٣] »

---

(١) قدامة بن جعفر والنقد الأدبى . دكتور بدوى طبانة : الأنجلو المصرية ٣٣٥ ـــ ٣٣٦ نقلا عن :
Genung The Working Principles of Rhetoric. P.5

(٢) قدامة بن جعفر والنقد الأدبى : ٣٤٢

(٣) السابق نقلا عن :

Genung The Principles of Rhetoric, P.5.

« وقد درس قدامة كثيرا من وسائل الافتنان فى رسم الصورة الأدبية كالترصيع ، والتصريع ، والسجع ، والاشتقاق ، واعتدال الوزن ، والتوازى ، والتوشيح ، والمضارعة ، وعكس ماانظم من بناء ، وتلك الوسائل يلجأ إليها الأديب — فتكون مظهر قدرته ، ودليل تمكنه من صناعته ، وهذه الوسائل وإن عُدّتْ محسنات بديعية ، متابعة للبلاغيين فهى فى حقيقة أمرها سبل للتنميق ، ووسائل للتجديد فى التصوير ، ومع أن قدامة يعدّها نعوتا للجودة فقد اشترط أن تستخدم فيما يقتضيها موضعها قصدا من غير إسراف وتعمّل ، لأن الإسراف دليل التكلف والبعد عن الطبع ، ومع ذلك فيمكن أن تكون من البلاغة حين تدرس قوانين نظرية لها حدودها وشروطها ، ومن النقد حين تشرح مقاييسها النقدية ، وكيف تقدر إذا وجدت فى الشعر ، وأساس ذلك أن البلاغة تشريع ، وأن النقد تقدير[1] » .

فالنظر إلى التصوير البلاغى عمل نقدى ، يدخل فى صميم النقد ، ويعدّ جزءا من أجزائه ، وعنصرا من عناصره ، أو بعبارة أدق ، يعد التصوير البلاغى مصطلحا نقديا يشكل مقياسا من مقاييس النقد الأدبى ، وهذا ما صنعه قدامة ، وهو بصدد وضع نظريته فى نقد الشعر .

(ب)

المعانى كلها شعرية :

إن معانى الحياة كلها معرضة للشاعر ، يأخذ منها ما يشاء ، ويدع ما يريد ، فليست هناك معان يقال لها : معان شعرية ، ومعان يقال لها : غير شعرية ، وما دامت عاطفة الشاعر تستجيب للمعنى ولو كان بسيطا ساذجا ، فللخيال أن يصوّر ذلك المعنى تصويرا شعريا ، يستوي هذا المعنى البسيط الساذج مع المعنى الكبير العميق ، ومعنى ذلك أنه ليس هناك فصل بين التجارب الشعرية ، ما بين تجارب كبيرة وعميقة ، وتجارب صغيرة وسطحية .

والمعانى للشعر عند قدامة بمنزلة المادة الموضوعة ، والشعر منها كالصورة ، كما يوجد فى كل صناعة من أنه لا بدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها ، كالخشب للنجارة ، والفضة للصياغة ، وعلى الشاعر إذا شرع فى أى معنى كان من الرفعة والضعة ، والرفث والنزاهة ، والبذخ والقناعة ، والمدح والهجاء ، وغير ذلك من

---

(١) قدامة بن جعفر والنقد الأدبى : ٣٤٣ — ٣٤٤ .

المعانى الحميدة أو الذميمة ، أن يتوخى البلوغ من التجويد فى ذلك إلى الغاية المطلوبة :

وهنا نحسّ أن نص قدامة يفجر قضيتين نقديتين على مستوى من الخطورة ، لا يزال لهما صدى عميق فى محيط النقد الأدبى الحديث .

١ ـــ أولاهما : ما يتعلق بحرية الأديب ، أو صلة الشعر بالأخلاق .

٢ ـــ وثانيتهما : المجال الأسلوبى لكل من الشعر والنثر.

وبخصوص القضية الأولى نجد قدامة واضحا كل الوضوح فى إطلاق حرية التعبير للشاعر من خلال عالم المعانى الفضفاض ، دون قيد ما ، ولو كان هذا القيد متعلقا بالأخلاق ، فالمعانى جميعها هى مادة الشعر ، كما أن الخشب جميعه مادة النجارة ، والفضة كلها مادة الصياغة ، وللشاعر أن يصور المعنى الرفيع ، ونقيضه الوضيع ، وأن يقف أمام المعنى الرفث ، ومقابله النزيه ، وكذلك له أن يختار ما بين البذخ والقناعة ، والمدح والهجاء ، وغير ذلك من المعانى الراقية ، والمعانى المنحطة ، ما دام قد بلغ الغاية القصوى من الإجادة فى الفنية .

ويتصل بذلك أوثق اتصال مناقضة الشاعر نفسه فى قصيدتين ، أو كلمتين ، بأن يصف شيئا وصفا حسنا ، ثم يذمّه بعد ذلك ذمّا حسنا ، فهذا لا ينكر عليه ، ولا يعاب من فعله ، إذا أحسن المدح والذم . بل ذلك يدل عند قدامة على قوة الشاعر فى صناعته ، واقتداره عليها .

إن هذا العمل النقدى لقدامة على جانب كبير من الأهمية فى الدراسات النقدية الحديثة ، ومن خلاله تظهر شخصية الناقد العربى مستقلة ذات كيان خاص وقد استأثرت تلك الآراء ـــ كما يقول أستاذنا الدكتور بدوى طبانة ـــ بعناية المحدثين من النقاد الغربيين ، ولا يزالون يولونها عناية خاصة ، واهتماما جديرا بخطورتها حتى العصر الحاضر ، ومن تلك الآراء :

١ ـــ النظرة إلى الشعر نظرة فنية مجردة عما يشتمل عليه من معان تطابق الحق أو تخالفه ، وإنما ينحصر النظر إلى الشعر فى التعبير والصياغة ، وينقد على أساس حظه من الجودة فى التصوير ، لأن الشاعر مطالب بحسن الأداء لما يعرض له ، أو يؤثر فى عاطفته ، أيا كان ذلك المؤثر ، ومهما يكن مخالفا لما يراه العقل ، أو عليه الحق ، أو مناقضا لما يقوله هو نفسه فى وقت لاحق .

ويدلّ هذا التناقض الذى يقع فيه الشعراء أحيانا على أن العمل الأدبى لا يتقيد بالحقائق العقلية ، ولا يرتبط دائما بها ، وإن وقعت فى بعضه أحيانا ، ألا ترى أنه لو كان دائم التعبير عن الحقيقة العقلية ، لكان لزاما عليه أن يسلك طريقا واحدا لا يستطيع أن يحاوزه ، وأن يتقيد بفكرة واحدة لا يحيد عنها .

فلما كانت فكرة التناقض قائمة فى عمل الشاعر ، فيمدح الآن ما يذمّه غدا ، ويذم غدا ما يمدحه اليوم ، استجابة لاختلاف الإحساس ، وتباين الانفعال من وقت لآخر ، أمام تجربة معينة ، كشف ذلك عن إمكان تعدّد الفكرة ، مع أن الحقيقة واحدة ، لا تتغير ، ولا تتعدد ، ولكن مزاج الشاعر وإحساسه هو الذى يتغير ويتعدد .

ولقد عبّر عن ذلك ابن الرومى فأجاد التعبير ، إذ يقول :

فى زخرف القول تزيين لباطله ... والحق قد يعتريه سوء تعبير
تقول : هذا مجاج النحل تمدحه ... وإن تذمّ فقل خرء الدنانير
مدحا وذما وماجاوزت بينهما ... حسن البيان يرى الظلماء كالنور(١)

وقد يرى بعض النقاد أن الجمال هو الحق ، وأن الحق هو الجمال ، كما ذهب إلى ذلك الشاعر الانجليزى كيتس « Keats » فى إحدى قصائده .

ولكن هذا القول لا يسلم به للشاعر الانجليزى ، لأن الجمال إذا كان لا يقصد به إلا الحق لكان من الجائز أن نستغنى بإحدى اللفظتين عن الأخرى ، ولو صح ذلك القول لكان من الجميل أن نقول : « إن وباء الجدريّ منتشر » ، ولكان من الجميل كذلك أن نقول : إن الجذر التربيعى للرقم (٩) هو الرقم (٣) .

ولذا فمن غير المعقول أن نسلم بهذه المقولة ، وهى أن يقصد بالجمال مجرّد الحق ، وإن جاز أن يقصد به الحق إذا عرض بشكل خاص ، أو ارتبط بنوع خاص من الأشياء .

ولأن الأشياء الجميلة لا يمكن أن توصف كلها بالصدق ، وإلا فكيف نستطيع القول بأن مناظر الطبيعة صادقة بأى معنى عادىّ تحتمله كلمة الصدق ؟ كيف تصدق الزهرة ، أو الغروب ، أو الشلال ، ومع ذلك فنحن نصفها بالجمال(٢) .

---

(١) المرجع السابق : ٣٤٦

(٢) المرجع السابق : ٣٤٧ ــ ٣٤٨

٢ ــ ومثل هذه النظرة إلى علاقة الشعر بالحق ، ينظر قدامة فى علاقة الشعر بالدين والأخلاق .

ولقد كان قدامة جريئا أبلغ ما تكون الجرأة فى تصريحه بهذا الرأى فى دولة إسلامية تقوم على مقومات من القرآن والحديث ، وبرغم التحلل والمجون الذى ساد رقعة الدولة الاسلامية فى القرن الرابع الهجرى ، فقد كان هناك من يستنكر على شعراء اللهو والخلاعة لهوهم وخلاعتهم ، وكان هناك من يبدى ارتياحا للخروج عن نطاق الأخلاق ، والتحلل من تقاليد الدين ومقوماته ، ولكن ذلك كله يصل بنا إلى نتيجة محققة ، هى الاستقلال التام لقدامة فى فكره ومنهجه ، وأنه يصدر فى كل ما ذهب إليه عن اقتناع كامل بتجرد الفن .

انظر إليه ، تره مقتنعا اقتناعا كاملا باستقلال الفن الشعرى عن الأخلاق ، مقتنعا اقتناعا كاملا بجواز مناقضة الشاعر نفسه فى قصيدتين ، أو كلمتين ، فيرد على من يعيب امرأ القيس فى قوله :

فمثلك حُبْلى قد طرقْتُ ومرضعٍ　　فألهيتها عن ذى تمائمَ مُحْوِلِ
إذا ما بكى من خلفها انصرَفَتْ له　　بشقٍّ، وتحتى شقّها لم يُحَوَّلِ

بأن هذا معنى فاحش : فيقول : إن فحاشة المعنى فى نفسه ليست مما يزيل جودة الشعر فيه ، كما لا يعيب جودة النجار فى الخشب مثلا رداءته فى ذاته .

ويرد على جواز تناقض الشعر بذكر مثال لامرىء القيس أيضا ، يظهر فيه تناقضه من وجهة نظر بعض الناقدين ، ولكنه ينفذ وجهة النظر هذه بما يستقيم معها مذهبه حول فكرة تناقض الشاعر :

وإليك ما قاله امرؤ القيس : قال فى موضع :

فلو أنّ ما أسعى لأدْنَى معيشةٍ　　كفانى ولم أطلبْ ــ قليلٌ من المال
ولكنّما أسعى لمجدٍ مُؤَثّل ....　　وقد يدرك المجْدَ المؤثّل أمثالى

وقال فى موضع آخر :

فتملأُ بيتنا أقِطاً وسَمْناً　　وحسْبُكَ من غِنًى شِبَعٌ ورِيُّ[1]

(١) مؤثّل : ثابت : الأقط : اللبن الخاثر ، أو هو لون من الجبن .

ويعلق قدامة على هذين النموذجين : بأن من عاب هذا القول زعم أنه من قبيل المناقضة ، حيث وصف نفسه فى موضع بسموّ الهمة ، وقلة الرضى بدنىء المعيشة ، وأطرى فى موضع آخر القناعة ، وأخبر عن اكتفاء الإنسان بشبعه وريّه . ولكن هذا العائب لو تصفح قول امرىء القيس حق تصفحه ، فإنه لن يجد معنى ناقض معنى ، فالمعنيان فى الشعرين متفقان ، إلا أن الشاعر زاد فى أحدهما زيادة لا تنقض ما فى الآخر ، وليس أحد ممنوعا من الإتساع فى المعانى التى لا تتناقض ، وذلك أنه قال فى أحد المعنيين :

فلو أنّ ما أسعى لأدْنى معيشةٍ كفانى ــ ولم أطلبْ ــ قليلٌ من المال

وهذا موافق لقوله :

وحسبك من غنى شبع وريّ .

ولكنّ هناك زيادة فى المعنى الأول لا تنقض غيرها ، وهى قوله : لكنّى لست أسعى لما يكفينى ، ولكن لمجد أؤثله ، فالمعنيان اللّذان ينبئان عن اكتفاء الإنسان باليسير متوافقان فى الشعرين ، والزيادة فى الشعر الأول التى دلّ بها على بعد همته ليست تنقض واحدا منهما ، ولا تنسخه ، ولم يقل مرؤ القيس فى أحد النموذجين : إن القليل يكفيه ، وفى النموذج الآخر : إن القليل لا يكفيه ، ليتحقق التناقض ، وليكون العائب على حق فيما عاب به الشاعر .

ومن جهة ثانية فلو انّ امرأ القيس قال ذلك فعلا لم يكن عند قدامة مخطئا ، لأن الشاعر لا يوصف بأن يكون صادقا ، بل إنما يراد منه إذا أخذ فى معنى من المعانى كائنًا ما كان أن يجيده فى وقته الحاضر ، لا أن ينسخ ما قاله فى وقت آخر[1] .

لقد حسم قدامة القضية ، قضية ربط الأدب بالأخلاق ، وأعلنها صريحة قوية بأن الأدب شيء له مقوّماته وخصائصه ، والأخلاق شيء آخر له مقوماته وخصائصه . وها هو ذا القاضى الجرجانى ، معاصر قدامة ، ينحو مثل هذا المنحى ، ويسلك مثل ذلك الاتجاه ، فيتعجب ممن ينقص أبا الطيب المتنبى ، ويغضّ من شعره ، لأبيات وجدها تدلّ على ضعف العقيدة ، وفساد المذهب فى الديانة ، كقوله :

يترشّفْنَ من فمى رشَفَاتٍ هُنّ فيه أحلى من التوحيد

(١) نقد الشعر : ٦٦ وما بعدها

وقوله :

وأبْهَرُ آياتِ التِّهامىِّ أنّه * أبوكمْ وإحدى مالكمْ من مناقب

وهو يحتمل لأبى نواس قوله :

قلتُ والكأس على كـ * فىَّ تهوِى لالتثامى

أنا لا أعرف ذاك الـ * يوم فى ذاك الزحام

وقوله :

يا عاذلى فى الدهر ذا هَجْرُ * لا قَدَرٌ صحَّ ولا جَبْرُ

ما صحّ عندى من جميع الذى * يُذْكر إلا الموتُ والقبر

فاشربْ على الدهر وأيامه * فإنما يهلكنا الدهر

وقوله :

عاذلتى بالسُّفاه والزجر * استمعى ما أَبثُّ من أمرى

باح لسانى بمضمر السرِّ * وذاك أنى أقول بالدهر

بين رياض السرور لى شِيَعٌ * كافرة بالحساب والحشر

مُوقنَةٌ بالممات جاحدة * لما رَوَوْهُ من ضغطة القبر

وليس بين الممات منقَلَبٌ * وإنما الموت بيضة العَقْر[1]

وقوله :

أأترك لذَّةَ الصهباء نقدا * لما وعدوه من لبن وخمْر

حياة ثم موت ثم بَعْث * حديث خرافة يا أم عمرو

وقوله :

فدع الملامَ فقدْ أطعت غوايتى * ونبذتُ موعظتى وراء جدارى

ورأيت إيثارَ اللّذاذة والهوى * وتمتعا من طيب هذى الدار

أحرى وأحزمُ من تنظُّر آجلٍ * ظنّى به رَجْمٌ من الأخبار

إنى بعاجلِ ما ترين مُوكّلٌ * وسواهُ إرجافٌ من الآثار

ما جاءنا أحد يخبِّر أنه * فى جنّة مذ مات أو فى النار

---

(١) بيضة العقر : آخر بيضة تبيضها الدجاجة : إذ هرمت

ويقرّر بعد هذه الأمثلة التى تدلّ على ضعف العقيدة ، والخروج على ما يجب أن يلتزمه المسلم حيال دينه ، وما يأمر به ، وما ينهى عنه .

بأنه « لو كانت الديانة عارا على الشعر ، وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر ، لوجب أن يمحى اسم أبى نواس من الدواوين ، ويحذف ذكره إذا عُدّتْ الطبقات ، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية ، ومن تشهد الأمة عليه بالكفر ، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزِّبَعْرى وأضرا بهما ممن تناول رسول الله ﷺ ، وعاب من أصحابه بُكماً خُرْساً ، وبِكَاءً مفحمين ، ولكنّ الأمرين متباينان ، والدين بمعزل عن الشعر[1] »

لقد شغلت هذه القضية نقاد العرب فى القرن الرابع الهجرى وما تلاه من قرون . وكان من الطبيعي أن تختلف فيها وجهات النظر ، وتتعدد الآراء ، فهذا هو ابن طباطبا يقرر مبدأ الصدق فى عيار الشعر ، أو يؤكد مصطلح الصدق الذى كان من أبرز المصطلحات النقدية فى قياسه الشعر ، وفى حديثه عن الموافقات يقرر لنا هذا الرأى ، فموافقة الشعر للحال التى يعدّ معناه لها تؤدى إلى حسن موقعها عند مستمعها ، لاسيما إذا أيّدتْ بما يجذب القلوب من الصدق عن ذات النفس ، بكشف المعانى المختلجة فيها ، والتصريح بما كان يكتم منها ، والاعتراف بالحق فى جميعها . والصدق لا يتجزأ عند ابن طباطبا الذى بنى عياره للشعر من خلال نظرته التراثية التى تتخذ التراث الشعرى قاعدة ينطلق منها إلى آرائه النقدية ، فهناك الصدق الفنّى ، وهناك صدق التجربة الإنسانية عامة ، وهناك الصدق التاريخىّ ، وهناك الصدق الأخلاقى ، وهو مالا مدخل فيه للكذب ، بنسبة الكرم إلى البخيل ، أو نسبة الجبن إلى الشجاع وإنما هو نقل للحقيقة الأخلاقية على حالها ، وهناك الصدق التصويرى ، أو صدق التشبيه على حدّ تسمية ابن طباطبا ، فعلى الشاعر أن يتعمد الصدق والوفق فى تشبيهاته .

ومذهب ابن طباطبا هنا يقترب من القضية التى تقول : أعذب الشعر أصدقه ، ويبتعد ابتعادا واضحا عن القضية التى تقول : أعذب الشعر أكذبه ، بخلاف قدامة الذى يبتعد عن القضية الأولى ، ويقترب من القضية الثانية .

ومعنى هذا بعبارة واضحة محدّدة أن النقد الأدبى فى القرن الرابع كانت له سمات فنية فى غاية الأصالة ، فلم ينهل النقاد من منهل واحد ، وإنما تبلورت شخصية كل

(١) بكاء : جمع بكىء ، وهو [illegible] كلامه خلقة : انظر الوساطة : ٦٣ ـــ ٦٤

منهم تبلورا يميزه عن غيره ، بفكره ومنهجه ، ونظرته ، وذلك واضح من خلال النصوص النقدية التى سقناها فى هذا الفصل .

وفكرة الغلوّ فى المعنى ، والاقتصار على الحدّ الأوسط عند قدامة تؤكد صدق ما ذهبنا إليه من حصر النظر فى الشعر على فنيّته عنده ، وهو ما يردّدُ فى لسان النقد الحديث بأن الفنّ للفنّ .

ويذهب قدامة فى باب « المعانى الدال عليها الشعر » بأنه رأى الناس مختلفين فى مذهبين من مذاهب الشعر ، وهما الغلوّ فى المعنى إذا شرع فيه ، والاقتصار على الحدّ الأوسط فى ما يقال منه ، وأكثر الفريقين لا يعرف من أصله ما يرجع إليه ، ويتمسك به ، ولا من اعتقاد خصمه ما يدفعه ، ويكون أبدا مضادا له ، لكنهم يخبطون فى ظلماء ، فمرة يعمد أحد الفريقين إلى ما كان من جنس قول خصمه فيعتمده ، ومرة يقصد ما جانس قوله فى نفسه فيدفعه ، ويعتقد نقضه[1] »

ويعرض لتفنيد الآراء التى تخطىء مهلهل بن ربيعة فى قوله :

فلولا الريح أسمع من بحجرٍ صليل البيْض تقرع بالذكور[2]

من أجل أنه كان بين موضع الرقة التى ذكرها وبين حجر مسافة بعيدة جدا ، وتخطىء النمر بن تولب الشاعر الجاهلى فى قوله :

أبقي الحوادث والأيام من نمر أشباهَ سيْف قديم إثره بادى
تظلّ تحفر عنه إن ضربت به بعد الذراعيْن والساقيْن والهادى

وأبا نواس فى قوله :

وأخفتَ أهلَ الشرك حتى إنه لتخافُكَ النُّطَفُ التى لم تخلق

ويذكر أنه رأى هذا الفريق بعينه فى وقت آخر يستحسن ما يروى من طعن النابغة الذبيانى على حسان بن ثابت رضى الله عنه فى قوله :

لنا الجفناتُ الغرُّ يلمعن فى الضحى وأسيافنا يقطرْنَ من نجدة دما

وذلك أنهم يرون موضع الطعن على حسان فى قوله « الغرّ » وكان ممكنا أن يقول : البيض ، لأن الغرّة بياض قليل فى لون آخر غيره ، وقالوا : فلو قال :

---

(١) نقد الشعر . ٩١

(٢) صليل البيض : صوت طنين السيوف ، والذكور السيوف ذات الحديد البأس ، حجر . موضع

« البيض » لكان أكثر من الغرّة ، وفى قوله : يلمعن بالضحى » ولو قال : « بالدجى » لكان أحسن ، وفى قوله : « وأسيافنا يقطرن من نجدة دما » قالوا : ولو قال : « يجرين » لكان أحسن ، إذ كان الجرى أكثر من القطر .

ويذهب بأن هؤلاء لو انهم كانوا يحصّلون مذاهبهم لعلموا أن هذا المذهب فى الطعن على شعر حسّان غير المذهب الذى كانوا معتقدين له من الأنكار على مهلهل والنمر بن تولب ، وأبى نواس ، لأن المذهب الأول إنما هو لمن أنكر الغلوّ ، والثانى لمن استجاده ، فإن النابغة الذبيانى لم يرد من حسّان بن ثابت — على ما حكى عنه — إلا الإفراط والغلوّ .

على أن من أنعم النظر علم أن حسان مصيب فى قوله ، وأن الردّ عليه قد جانبه الصواب ، لأن حسانا لم يرد بقوله « الغرّ » أن يجعل الجفان بيضا ، لكنه أراد بقوله « الغرّ » المشهورات ، كما يقال : يوم أغرّ ، ويد غرّاء ، وليس يراد البياض فى شيء من ذلك ، بل يراد الشهرة والنباهة

وأما قول النابغة فى « يلمعن بالضحى » وأنه لو قال : « بالدجى » لكان أحسن من قوله « بالضحى » فهذا خلاف الحق ، وعكس الواجب ، لأنه لا يكاد يلمع بالنهار من الأشياء إلا الساطع النور ، الشديد الضياء ، فأما الليل فأكثر الأشياء مما له أدنى نور ، وأيسر بصيص يلمع فيه ، فمن ذلك الكواكب ، وهى بارزة لنا ، مقابلة لأبصارنا ، تلمع بالليل دائما ، ويقل لمعانها بالنهار حتى تخفى ، وكذلك السرج والمصابيح ، ينقص نورها كلما أضحى النهار . وفى الليل تلمع عيون السباع لشدة بصيصها ، وكذلك اليراع حتى تخال نارا .

وقول النابغة — أو من قال — إن « يجرين » أحسن من « يقطرن » لأن الجرى أكثر من القطر — فإن حسان لم يرد الكثرة ، وإنما ذهب إلى ما يلفظ به الناس ، ويعتادونه من وصف الشجاع البائس ، والبطل الفاتك بأن يقولوا : إن سيفه يقطر دما ، ولم يسمع سيفه يجرى دما

وهكذا يكون الغلوّ أجود المذهبين ، وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديما ، وقد بلغه عن بعضهم أنه قال : أحسن الشعر أكذبه ، وكذلك يرى فلاسفة اليونان فى الشعر على مذهب لغتهم .

ومن أنكر على مهلهل والنمر وأبى نواس قولهم المتقدم ذكره فهو مخطىء ، لأنهم وغيرهم ذهبوا إلى الغلوّ ، ... يريدون بالمبالغة والغلوّ ما يخرج عن الموجود ، ويدخل فى باب المعدوم ، قاصدين ... المثل وبلوغ النهاية فى النعت .

وهذا أحسن من المذهب الآخر ، فإن قول النابغة فى معنى قول « النمر بن تولب » على مذهب الاقتصار ولزوم الحدّ الأوسط :

وقد أبقتْ صروفُ الدهر منىّ   كما أبقتْ من السيف اليمانى

دون قول النمر ، لأنه ذكر دليلا قويا على أن مابقى منه أكثر مما بقى من النابغة ، وكذلك قول كعب بن مالك الأنصارى فى معنى قول مهلهل ، ووصفه صوت الضرب :

من سرّه ضربٌ يُرَعبل بعضه   بعضا كمعمعة الإناء المحرق

دون قول مهلهل ، لأن فى قول مهلهل ما يدل على أن الضرب الذى ذكره أشد وأبلغ .

وكذلك قول الحزيّن الكنانى فى معنى قول أبى نواس :

يغضى حياءً ويغضى من مهابته   فما يكلم إلا حين يبتسم

دون قول أبى نواس ، لأن هذا وإن كان قد وصف صاحبه بما دلّ على مهابته ، فإنّ فى قول أبى نواس دليلا على عموم المهابة ، ورسوخها فى قلب الشاهد والغائب ، وفى قوله : حتى إنه لتهابك » قوة : لتكاد تهابك ، وكذلك كل غال مفرط فى الغلوّ إذا أتى بما يخرج عن الموجود ، فإنما يذهب فيه إلى تصييره مثلا ، وقد أحسن أبو نواس ، حيث أتى بما ينبىء عن عظم الشىء الذى وصفه[1] . »

ويذهب الدكتور محمود الربيعى إلى أن قدامة قد تناول قضيتين هامتين تحتلان مكانا مهما فى النقد ، وهما « الغلوّ والمثال الشعرى » وموقف قدامة من قضية الغلوّ هو الانحياز الكامل إلى جانبه ، والوقوف ضد من يقفون عند الحدّ الوسط ، وموقفه هذا يثير الانتباه ، لأنه يطرح أمامنا موضوع الفن جملة .

فالقضية إذن هى قضية تحديد موقف الفن من الواقع ، وهل يصوّره ، أو يطوره ، فالواقعيون يقولون : إن الفن ينبغى ألا يتجافى عن الواقع ، وهم لا ينكرون أن الفن « اختيار » و « تصوير » ولكننا نراهم يلوذون بما يعرفونه عن الواقع المادىّ فى

(١) نقد الشعر : ٩١ وما بعدها

الحكم على الفن ، ولطالما استمعنا إلى أحكام نقدية فجة من مثل : ولكن الواقع ليس كذلك ، أو : ولكن منطق الواقع يرفض ذلك ، أو : ولكن التجربة الواقعية تجعل من تصرف هذه الشخصية فى هذا الوقت تصرفا غير معقول .

وهكذا يحوّل « الواقعيون » الفن إلى مجرد تقليد ضعيف ، لشيء دائم التغير ، غامض المعالم ، ومحدودها فى الوقت ذاته ، هو ما يطلق عليه « الواقع » ، وهم إذ يفعلون ذلك لا يرون للفن حتى القيمة التى رآها أرسطو ، وهى أن الفن — إذ يحاكى الطبيعة — لا يصوّر الأمور باعتبار ماهى كائنة ، وإنما يصورها باعتبار ما ينبغى أن تكون عليه — إذ ما قيمة تصوير يبدأ من الواقع ، ويمشى فى أسره ، ويرتد إليه ، إلى جانب القيمة التى قررها أرسطو[1] »

ونحن نرى ما رآه الدكتور محمود الربيعى من أن قدامة ليس كالواقعيين حين يقف فى الفن إلى جانب الغلوّ ، وإنما هو كعدد هائل من مفكرى العالم ونقاده ، رأوا فى معنى الواقعية الأدبية والاشتراكية على السواء خديعة كبرى لا ترى أبعد من مواطيء الأقدام .

وإذا كان على الفن أن « يطوّر » الواقع فعليه ألا يقنع بأن يسع هذا الواقع الماثل فحسب ، وإنما عليه أن يكون وعاء « للحقيقة » التى تنتظم جذور هذا الواقع الحية فى الماضى ، وفروعه المتخيلة فى المستقبل ، فيسع الحياة المادية والروحية ، ويسع حاجات البشرية وخيالاتها ، بل أوهامها وأحلامها ، وذلك عن طريق الوعى الكامل بتاريخ البشرية النفسىّ الذى لا يضيع شيء منه ، وإنما يبقى حيا فى الحاضر ، ومزج هذا الاحساس بنبض اللحظة الحاضرة .

على أن هذين العنصرين الضروريين هما ثلثا جوهر الفن فحسب ، ويبقى الثلث الضرورى الآخر ماثلا فى فتح باب الخيال على مصراعيه ، ليرتاد المستقبل ، ويشكله من خلال الإحساس بالعنصرين الآخرين ، عنصيرى الماضى والحاضر[2] »

أما قضية المثال الشعرى فكما يقول الدكتور الربيعى : إن الفن يسعى إلى خلق نموذج أعلى أكثر مما يرتد إلى تصوير واقع ماثل ، وهذا ما يجعل من الفنّ صيغة رمزية عامة دالة ، تستحق أقصى العناية ، وقد شغلت قضية المثال أو النموذج تاريخ الفكر البشرى كله ، واهتم بها النقد الحديث من وجهة نظر نفسية ، وفسر الفن كثيرا على أنه إعادة تعبير عن نماذج أصلية فى « اللاشعور الجمعى » — عند يونج — وفى الاساطير العامة ، وفى [illegible] . ويسعى الفن بإعادة التعبير هذه إلى خلق « مثال أو

(1) نصوص من النقد العربى : ٣٥ (2) المرجع السابق : ٣٦

نموذج أعلى . تتداخل فيه الجزئيات المحدودة بكل أنواعها ، وتتفاعل من أجل غايات تتجاوز الواقع ، وتهدف إلى خلق المثال[1] ».

ولقد كان عبد القاهر الجرجانى معاصرا — رغم قدمه — حينما أرجع قضية الصدق والكذب إلى التخييل متأثرا فى هذه الفكرة بفلاسفة المسلمين الذين وقفوا عند كتاب أرسطو فى الشعر ، وهم الفارابى وابن سينا وابن رشد « فهو الذى لا يمكن أن يقال : إنه صدق ، وإن ما أثبته ثابت ، وما نفاه منفى ، وهو مفتنّ المذاهب ، كثير المسالك ، لا يكاد يحصر إلا تقريبا ، ولا يحاط به تقسيما وتبويبا ، ثم إنه يجىء طبقات ، ويأتى على درجات ، فمنه ما يجىء مصنوعا قد تلطف فيه ، واستعين عليه بالرفق والحذق ، حتى أعطى شبها من الحق ، وغشى رونقا من الصدق ، باحتجاج يخيّل ، وقياس يُصنع فيه ويُعمل[2] » ويجلىّ عبد القاهر فكرة التخييل بالأمثلة والنماذج المتعددة ، يكشف فيها عن وجه القياس ، وأثر الخيال فى روعة التصوير ، مثل قول أبى تمام :

لا تنكرى عطل الكريم من الغنى   فالسيل حرب للمكان العالى

فهذا قد خيّل إلى السامع أن الكريم إذا كان موصوفا بالعلو والرفعة فى قدره ، وكان الغنى كالغيث فى حاجة الخلق إليه ، وعظم نفعه ، وجب بالقياس أن ينزل عن الكريم نزول ذلك السيل عن الطود العظيم ، ومعلوم أنه قياس تخييل وإيهام ، لا تحصيل وإحكام ، فالعلة أن السيل لا يستقر على الأمكنة العالية ، لأنه سيّال لا يثبت إلا إذا حصل فى موضع ذى جوانب تدفعه عن الانصباب ، وتمنعه عن الانسياب ، وليس فى الكريم والمال شىء من هذه الخلال .

وأقوى من هذا فى أن يظن حقا وصدقا وهو على التخييل قول أبى تمام أيضا .

الشيب كُرِه ، وكره أنْ يفارقنى   أعجبْ بشىء على البغضاء مودود

فإنه من حيث الظاهر صدق وحقيقة ، إذ أن الانسان لا يعجبه أن يدركه الشيب ، فإذا هو أدركه كره أن يفارقه ، فتراه لذلك ينكره ويكرهه ، وفى الوقت نفسه يريده أن يدوم له ، إلا أنك إذا رجعت إلى التحقيق كانت الكراهة والبغضاء لاحقة للشيب على الحقيقة ، فأما كونه مرادا وموددا فمتخيل فيه ، وليس بالحق والصدق ، بل المودود الحياة والبقاء ، إلا أنه لما كانت العادة جارية بأن فى زوال رؤية

(١) المرجع السابق :٣٧

(٢) أسرار البلاغة . ط د رشيد رضا ١٣٢٢ هـ ص ٢٣١

الإنسان للشيب زواله عن الدنيا ، وخروجه منها ، وكان العيش فيها محببا إلى النفوس صارت محبته للحياة التي لا تبقى له إلا إذا بقي الشيب كأنها محبة للشيب[1] .

ومن هنا كانت ثورة البحتري على إقحام حدود المنطق فى مقاييس الشعر فى قوله :

كلفتمونا حدود منطقكم فى الشعر يكفى عن صدقه كذبه

أراد : كلفتمونا أن نجرى مقاييس الشعر على حدود المنطق ، ونأخذ نفوسنا فيه بالقول المحقق ، حتى لا ندّعي إلا ما يقوم عليه من العقل برهان يقطع بصحته ، ويلجىء إلى موجبه ، مع أن الشعر يكفى فيه التخييل ، والذهاب بالنفس إلى ما ترتاح إليه من التعليل .

وكذلك قول من قال : « خير الشعر أكذبه » فإن مراده إلى التخييل ، لأن الشعر لا يكتسب من حيث هو شعر فضلا ونقصا ، وارتفاعا وانحطاطا ، بأن ينحل الوضيع من الرفعة ما هو منه عارٍ ، أو يصف الشريف بنقص وعارٍ ، فكم جواد بخّله الشعر ، وبخيل سخّاه ، وشجاع وسمه بالجبن ، وجبان ساوى الليث ، وذى ضعة أوطأه قمّة العيّوق ، وغبىّ قضى له بالفهم ، وطائش ادعى له طبيعة الحكم . وأما من قال فى معارضة هذا القول « خير الشعر أصدقه » كما قال :

وإن أحسن بيت أنت قائله بيت يقال إذا أنشدته صدقا

فقد يجوز أن يراد به أن خير الشعر ما دل على حكمة يقبلها العقل ، وأدب يجب به الفضل ، وموعظة تروض جماح الهوى ، وتبعث على التقوى ، وتبين موضع القبح والحسن فى الأفعال ، وتفصل بين المحمود والمذموم من الخصال ، وقد ينحى بها نحو الصدق فى مدح الرجال ، كما قيل : كان زهير لا يمدح الرجل إلا بما فيه .

« وخير الشعر أكذبه » أولى فى نظر عبد القاهر ، لأن من قال : « خيره أصدقه » يؤثر أن يترك الإغراق والمبالغة والتجوز إلى التحقيق والتصحيح ، إذ كان ثمره أحلى ، وأثره أبقى ، وفائدته أظهر ، وحاصله أكثر .

ومن قال : « أكذبه » ذهب إلى أن الصنعة إنما يمدّ باعها ، وينشر شعاعها ، ويتسع ميدانها ، وتتفرع أفنانها ، حيث يعتمد الاتّساع والتخييل ، ويدّعى الحقيقة

(١) المرجع السابق : ٢٣٢

فيما أصله التقريب والتمثيل ، وحيث يقصد التلطف والتأمل ، ويذهب بالقول مذهب المبالغة والإغراق فى المدح والذم ، والوصف والبث والفخر والمباهاة ، وسائر المقاصد والأغراض ، وهناك يجد الشاعر سبيلا إلى أن يبدع ويزيد ، ويبدىء فى اختراع الصور ويعيد ، ويصادف مضطربا كيف شاء واسعا ، ومددا من المعانى متتابعا ، ويكون كالمغترف من غدير لا ينقطع ، والمستخرج من معدن لا ينتهى[1] »

فكل من عبد القاهر وقدامة يربط الفن الأدبى بالخيال ربطا وثيقا ، بخلاف ابن طباطبا الذى يضيق رقعة الخيال من خلال مصطلح الصدق الذى يقف عنده وقفة طويلة ، ولاشك أن الخيال عنصر ضرورى من عناصر الأدب ، يغنى جموح العاطفة ، ويروى ظمأها ، ويصل بالتعبير إلى طاقة رائعة من الإبداع والجودة .

« إن مركز العمل الأدبى يوجد بوضوح فى الأشكال التقليدية ، مثل الأغنية الشعرية والملحمة والدراما ، وفى كل هذه الأشكال الفنية تجد أنها تشير إلى عالم الخيال والتأمل ، والعبارات فى الرواية ، أو الشعر ، أو الدراما ليست صادقة بمعنى الكلمة ، أو حقيقية بمعنى الكلمة ، وليست أفكارا وعبارات منطقية ، وهناك اختلاف هام وأساسى بين العبارات فى القصص التاريخية ، أو رواية يكتبها « بلزاك » ، قد تبدو فى أنها تهدف لنقل المعلومات عن أحداث حقيقية ، ونفس المعلومات عندما توجد فى كتب التاريخ وعلم الاجتماع ، وحتى فى الأغنية الشعرية الذاتية كلمة « أنا » الخاصة بشخصية الشاعر هى فى الواقع « أنا » خيالية ودرامية ، والشخصية فى الرواية تختلف عن الشخصيات التاريخية ، أو الشخصيات فى الحياة اليومية ، وشخصية الرواية يتم تحديد أبعادها بواسطة الجمل والعبارات التى تصفها ، أو التى تقولها على لسانها باختيار الفنان[2] »

« والمعنى فى الشعر يعتمد على سياق الكلام ، فالكلمة لا تحمل فى طياتها المعنى القاموسى فقط ، بل مجموعة من المترادفات والمتجانسات ، وهى لا تحمل المعنى فقط ، بل تثير معانى أخرى ، وهو ما يسمى بتداعى التداعى[3] »

« والفنان كما يقول « فرويد » إنسان يحاول الهروب من الواقع ، لأنه لا يستطيع أن يتوافق مع الحاجة إلى إنكار الذات فى إرضاء غرائزه ، وهو بذلك يطلق العنان لرغباته

(١) المرجع السابق : ص ٢٣٥ — ٢٣٧

(٢) Rene Wellek and Austin Warren. Theory of Literature. Penguin Books. 1949 p. 25.

(٣) المرجع السابق ص ١٧٥

وشهواته وطموحه فى عالم الخيال ، ولكنه يجد طريقا للعودة من هذا العالم الخيالى إلى الواقع عن طريق موهبته الخاصة ، وبذلك يحوّل ويشكّل عالمه الخيالى إلى نوع من الحقيقة ، ويدرك القراء ذلك تبريرًاوإنعكاسًا ذا قيمة للحياة الواقعية(١) »

« والخيال إما خيال أولى ، أو خيال ثانوى ، فالأولى هو القوة الحية ، والعامل الأول فى كل مناحى الإحساس والإدراك الإنسانى ، والثانوى صدى للنوع الأول ، ولكنه يختلف عنه فى الدرجة وفى الكيفية والأسلوب ، وهو يحلّل أو يذيب ، ويسهب أو يشيع ، ويبدد أو يشتت ، كل هذا من أجل إعادة الابتكار أو الإبداع(٢)

إن الحديث عن التخييل قديم فى الانسانية ، وليس وليد هذا العصر ، « فالأقاويل الشعرية هى الأقاويل المتخيلة عند أرسطو ، وأصناف التخييل والتشبيه عنده ثلاثة : اثنان بسيطان ، وثالث مركب منهما ، أما الاثنان البسيطان فأحدهما تشبيه شيء بشيء وتمثيله به ، وذلك يكون فى لسانٍ بألفاظ خاصة عندهم ، مثل : كأنّ ، وإخال ، وما أشبه ذلك فى لسان العرب ، وهى التى تسمى عندهم حروف التشبيه ، وإما أخذ الشبيه بعينه بدل الشبيه ، وهو الذى يسمى الإبدال فى هذه الصناعة ، وذلك مثل قوله تعالى : « وأزواجه أمهاتهم » ومثل قول الشاعر :

هو البحر من أى المواضع أتيته(٣)

ويدخل فى هذا القسم الأنواع التى يسميها أهل زماننا استعارة وكناية ، مثل قول الشاعر

وعرّى أفراس الصِّبا ورواحله

وأما القسم الثانى فهو أن يُبَدَّلَ التشبيه ، مثل أن تقول : الشمس كأنها فلانة ، أو الشمس هو فلانة ، لا : فلانة كالشمس ، ولا : هى الشمس ، وبالعكس قول ذى الرمّة :

ورمْل كأوراك العذارى قطعته　　　إذا جللته المظلماتُ الحنادسِ

والصنف الثالث من الأقاويل الشعرية هو المركب من هذين(٤) »

---

(١) المرجع السابق : ص ٨٢

(٢) S.T. Coleridge. On The Imagination From Chap. XIII Biographia Literaria. 1817.

(٣) صواب البيت بتمامه : هو البحر من أى النواحى أتيته فلجته المعروف والجود ساحله أنظر هامش ص ٢٠٢ من كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس . ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوى .

(٤) تلخيص كتاب أرسطو طاليس فى الشعر لأبى الوليد بن رشد . ص ٢٠١ — ٢٠٣

والتخييل يرتبط ارتباطا وثيقا عند أرسطو بفكرة المحاكاة لديه « تلك الفكرة التى نعبر عنها تعبيرا مبهما حين نقول عن الشاعر أو الأديب : إنه مرآة عصره ، أو حين نقول عن الأدب والفن عامة :

إنه يعكس واقع الحياة ممتزجا برغبات الإنسان وآماله ومعتقداته ، فهذا فى الواقع تعبير أدبى موجز عن معنى « المحاكاة » عند أرسطو ، إذ ليست المحاكاة عنده مجرد تقليد للواقع الخارجىّ ، بل إنه يقرر صراحة أنه ليس شرط الشاعر أن يحاكى ما كان أو يكون فحسب ، بل هو يحاكى أيضا ما يقدّر كونه ، وما يعتقد أنه كان ، وإن لم يكن فى الحقيقة ، فهذه فكرة من الأفكار الضخمة الخالدة فى التراث النقدىُ ، لا تزال تتناول بالدرس ، وتؤلف فيها الكتب ، وتطبق دائما — فى صورة من الصور — على المشكلات الفنية المتجددة(1) . »

« والتخيل — وهو لب العمل الشعرى — أمر راجع إلى هيئة الكلام ، إذ أنه يكسب القضايا الشائعة ، بل القضايا الفلسفية نفسها ، صورة مؤثرة فى المخيّلة والوجدان ، فالصورة المخيّلة هى حقيقة الشعر الذاتية التى تميزه عن سائر أنواع الكلام ، ويمكننا أن نضع هذه الفكرة نفسها فى عبارة أقرب إلى لغة الأدب ، فنقول : إن المعانى — فى رأى ابن سينا — هى المادة التى يغترف منها الشاعر ، وأن عمل الشاعر فى هذه المادة هو وضعها فى صورة تؤثر فى الخيال والوجدان ، والمعانى يمكن أن تحدّ وتحصر ، أما الصور البلاغية التى يمكن للشاعر أن يبتكرها فهى غير محدودة(2) »

ولا نحب أن نستطرد أكثر من هذا حول مفهوم التخيل ، وبيان صلته بفكرة المحاكاة الأرسطية عند نقاد العرب وفلاسفة المسلمين ، لنرى كيف يتم التلاؤم بين القاعدة الأخلاقية والغلوّ فى الشعر ، وهى تلك القضية الخطيرة التى أثارها قدامة بن جعفر فى نظريته « نقد الشعر » على أن نعود موضوع التخييل فى شىء من البسط والتوضيح فى الفصل التالى .

بقيت قضية العلاقة بين الشعر والأخلاق عند قدامة ، وهى تحتاج إلى شىء من البسط والتوضيح ، ويبدو أن قدامة يفصل فصلا قويا بين الشعر والشاعر ، ولا ينظر

(1) كتاب أرسطو طاليس فى الشعر ، تحقيق الدكتور شكرى عياد : دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ١٣٨٧ هـ — ١٩٦٧ م : التمهيد ص ٣ .

(2) السابق : ٢٨٧

للشعر من خلال صاحبه ، ومن ثمّ كان هناك بُعْدٌ لديه بين معتقد الشاعر وشعره : لأنه يرى أن الشعر عمل فنى خالص ، لا ينظر إليه النقد إلا من خلال جيّده ورديئه ، أما دين الشاعر وفحشه وإثارته للرذيلة فأمر يتعلق به هو . إن الصياغة الشعرية وحدها هى المقياس النقدى الذى يعمل قدامة جاهدا بعقله ومنطقه على أن يكتشف منها علما فى نقد الشعر لم يسبق إليه ، ومن ثمّ كانت المعانى عامة بين يدى الشاعر ، وله أن يتناول المعانى الايجابية التى تعتمد على الفضائل ، قدر ما يتناول من المعانى السلبية التى تعتمد على الرذائل .

ولعل قدامة قد رجع إلى ثقافته الفلسفية — كما يقول الدكتور إحسان عباس فوجد أن أفلاطون يجعل الفضائل الكبرى أربعا : العقل والشجاعة والعدل والعفة وبما أن مدح الرجال معناه ذكر فضائلهم ، فمن ذكر هذه الصفات فى مدحه كان مصيبا ، ومن لم يذكرها فى مديحه كان مخطئا ، وهذه الفضائل أمهات ذات فروع ، ولا بأس أن يمدح الشاعر بكل ما يتفرع عن كل فضيلة منها ، ففضيلة العقل تتفرع إلى المعرفة والحياء والبيان والسياسة والكفاية والصدع بالحجة والعلم والحلم عن سفاهة الجهلة ، وغيرها ، ومن أقسام العفة القناعة وقلة الشرّه وطهارة الإزار وغير ذلك مما يجرى مجراه ، ومن أقسام الشجاعة الحماية والدفاع والأخذ بالثأر والنكاية فى العدو والمهابة وقتل الأقران والسير فى المهامة الموحشة وما أشبه ذلك ، ومن أقسام العدل السماحة ، والانظلام والتبرع بالنائل وإجابة السائل وقرى الأضياف وما جانس ذلك . وليس الهجاء إلا سلب هذه الفضائل عن المهجوّ .

ومن هذا يتبين أن الشعر الإنسانى فى نظر قدامة يقوم — باستثناء الغزل — على قاعدة أخلاقية ركينة ، فلما كان الهجاء إنكارا لإنسانية المهجوّ صح حينئذ أن نُعَيِّرَهُ بفقدان هذه القاعدة ، لكى نحقره إلى نفسه ، فيتعظ بحاله غيره(1) .

ويثير الدكتور إحسان عباس من خلال هذا القول سؤالين كبيرين : أولهما : كيف اهتدى قدامة إلى هذا التفسير ؟ وثانيهما كيف نوفق بين هذه القاعدة الأخلاقية وبين إقرار قدامة بالغلوّ لدى الشاعر والفحش والتناقض ؟ ففى الإجابة عن هذين السؤالين يتضح جانب كبير من الجهد النقدى لقدامة .

ويجيب على السؤال الأول بأن الترجمة العربية لكتاب الشعر قد سمّت التراجيديا والكوميديا باسم المديح والهجاء ، ويبدو أن هذه التسمية الخاطئة قد رسّخت فى ذهن

---

(1) تاريخ النقد الأدبى عند العرب : ١٩٦ — ١٩٧

قدامة أن العرب واليونان يشتركون فى هذين الفنين ، وأن اليونان قد سهّلوا له الطريق حين وضعوا لهما قواعد نقدية ، وبحسب ما تستطيع أن تؤديه الترجمة العربية يدور المديح على أعمال الأفاضل ، والهجاء على أعمال الأراذل ، وما دام المديح يدور حول الفضائل ، وما دامت الفضائل الكبرى أربعا ، فلماذا لا يوفق قدامة بين النظريتين ، لاسيما وأنه يقرأ فى إحدى الترجمات أن أنواع المدائح أربعة ، ثم يقرأ فى موضع آخر عن ضرورة أن تكون جميع أجزاء صناعة المديح ستة أجزاء بحسب أى شيء كانت هذه الصناعات ، فتختلط الأمور — من هنا — فى ذهنه ، ويسعفه عقله المنطقى بحلّ : هو أن الفضائل الكبرى أربع ، وهي ستّ بما تركب منها ، ثم لا يستطيع أن يفهم من التقسيمات الأصلية شيئا ، لأنها تتصل فى حقيقتها بالمأساة لا بالمديح ، ولكنه يحسّ أنه استطاع أن يصل إلى حلّ لهذه المشكلة ، وقد كان الأمر كذلك ، لأن ظواهر الأمور الخاطفة قد تكونت لديه فى صورة نظرية جديدة ، ولم يتردد فى أن ما خرج به من استنتاج يوافق رأى المعلم الأول ، لأن المعلم الأول يقول أيضا : « والتشبيه والمحاكاة هى مدائح الأشياء التى هى فى غاية الفضيلة »

ويجيب على السؤال الثانى بأن « غاية الفضيلة » هذه تمثل جانبا من الجواب ، لأن الفضيلة عند أرسطو وسط بين طرفين ، للشاعر أن يصف قوما بالإفراط فى هذه الفضائل عند قدامة ، لأن هذا من باب الغلوّ فى الشعر ، وليس يراد منه إلا المبالغة والتمثيل ، لا حقيقة الشيء .

ويستمر قدامة فى تأييده للغلوّ ، حتى ولو أفرط فيه الشاعر ، وجاء بما يخرج عن الموجود ، ولكن هل يبلغ الغلوّ مرحلة لا يكون فيها مقبولا[1] ؟

يشير الدكتور إحسان عباس إلى أن قدامة قد تنبه لذلك عند حديثه عن عيب من عيوب المعانى سمّاه : « ايقاع الممتنع فيها فى حال ما يجوز وقوعه » وتحديد الممتنع أن لا يكون ، ويجوز أن يتصور فى الوهم ، وهو فى هذا يختلف عن المتناقض ، لأن المتناقض لا يكون أبدا .

ومن أمثلة هذا الممتنع الذى وضع فيما يجوز وقوعه قول أبى نواس :

يا أمين الله عش أبدا دُمْ على الأيام والزمن

« فليس يخلو هذا الشاعر من أن يكون تفاءل لهذا الممدوح بقوله : « عش

---

(١) المرجع السابق : ١٩٧ — ١٩٨

أبدا » أمرا أو دعاء ، وكلا الأمرين مما لا يجوز ومستقبح » ولقد تنبه قدامة إلى أن حكمه هذا قد يوهم المناقضة لما استجازه ورآه صوابا من الغلوّ فيقول : « إن هذا وما أشبهه ليس غُلُوًّا ولا إفراطا ، بل خروجا عن حدّ الممتنع الذى لا يجوز أن يقع ، لأن الغلوَّ إنما هو تجاوز فى نعت ما للشيء أن يكون عليه ، وليس خارجا عن طباعه إلى ما لا يجوز أن يقع له ، لأن الذى يكون قلنا : إنه جائز مثل قول النمر بن تولب :

تظل تحفر عنه إن ضربتَ به ... بعد الذّراعين والسَّاقين والهادى

فليس خارجا عن طباع السيف أن يقطع الذراعين والساقين والهادى ، وأن يؤثر بعد ذلك ، ويغوص فى الأرض ، ولكنه مما لا يكاد يكون .

وكذلك ما قلناه فى قول مهلهل :

فلولا الريح أسمع من بحُجرٍ ... صَليل البيض تقرَع بالذُّكور

فإنه أيضا ليس يخرج عن طباع أهل حجر أن يسمعوا الأصوات من الأماكن البعيدة ، ولا خارج عن طباع البيض أن تصلّ ، ويشتد طنينها بقرع السيوف إياها ، ولكن يبعد ببعد المسافة بين موضع الوقعة وحجر بعدا لا يكاد يقع ، وليس فى طباع الإنسان أن يعيش أبدا ، وأيضا فإنا كنا قد قدمنا أن مخارج الغلوّ إنما هو على « يكاد » وليس فى قول أبى نواس « عش أبدا » موضع يحسن فيه ، لأنه لا يحسن على مذهب الدعاء أن يقال : يا أمين الله : تكاد تعيش أبدا[1] .

مما سبق يتبين لنا أن قدامة أقرّ أنّ الغلو يخرج « عن باب الموجود ويدخل فى باب المعدوم » ، وأجاز ذلك على سبيل المثل وبلوغ النهاية ، إلا أنه وإن كان معدوما ، فإن وقوعه أمر ممكن ، أما الممتنع فإن وقوعه أمر غير ممكن ، ولامتحان الفرق بين هذين نضع كلمة « يكاد » فحيث صلحت فذلك غلوّ جائز الوقوع ، وحيث لم تصلح فذلك ممتنع لا يكون أبدا (وإن جاز أن يتصور فى الوهم) وهذا يجعل الغلوّ واسع المدى بحيث لو سمعنا قول الشاعر :

ولو قلم ألقيت فى شَقّ رأسه ... خفيت وما غيّرتُ من خط كاتب

---

(١) السابق : ١٩٩ ــ ٢٠٠ وانظر نقد الشعر : ٢٠١ ــ ٢٠٢ :

لقلنا على مذهب قدامة « أكاد أخفى ... » وإذن يكون هذا من الغلوّ الذى لا يمنعه قدامة ، وواضح أن الوقوف عند حد « الممتنع » الذى لا يكون أبدا غير دقيق فى التمييز بين أنواع الغلوّ .

وقد كان قدامة فى هذا الموقف يستوحى فكرة وردت عند أرسطو وهى : « أما فيما يتصل بالصدق الشعرى فإن المستحيل المحتمل مفضل على شيء غير محتمل إلا أنه ممكن ، وإذا أخذنا بقانون الاحتمال الأرسطاليسىّ وجدنا أن بعض أنواع الغلوّ غير محتملة لكنها ممكنة ، وهى ما يؤثر أرسطو أن يبعده من حيّز الشعر ، وأن بعض ما سمّاه قدامة « الممتنع » يقع تحت « المستحيل المحتمل » وأن أرسطو يفضله على النوع السابق .

فهل نقول هنا : إن قدامة لم يستطع أن يفهم ما عناه الفيلسوف ؟ إن المثل الذى أورده قدامة لأبى نواس « يا أمين الله عش أبدا » يدخل فى غير المعقول (لا فى الممتنع) وهو شيء أنكره أرسطو فى الشعر ، لأنه يحطم منطق الأشياء وقانون السببية ، فالمثل صحيح ، ولكن القاعدة العامة التى وضعها قدامة لا تتقيد برأى أرسطو[١] .

وإذا كان الشعر يعتمد على أساس أخلاقى كهذا الذى وصفه قدامة فكيف يجيز للشاعر أن يتناول بعض المعانى الذميمة ؟ وجواب قدامة أن المعانى كلها معروضة للشاعر ، والأساس الأخلاقى إنما يتناول تصوير الجوانب الموجبة ، وليس هناك من يستطيع أن يحظر عليه تصوير الجوانب السالبة ، وإلا لم يكن الهجاء فنا من فنون الشعر على هذا الاعتبار[٢] .

وهكذا نجد قدامة حين يتحدث عن شئون الغلوّ والفضيلة وأخلاقية المنبع الشعرى ولا أخلاقية بعض النماذج الشعرية ، إنما كان همه أن يوفق بين ما حشده من روافد مختلفة تأدت إليه من ثقافته اليونانية ، وسواء أكان فهمه للآراء دقيقا أو خاطئا ، وسواء أكانت أجوبته على المشكلات موفقة أو غير موفقة ، فإن هذا الموقف يصور ما كان يشغل باله من شئون المزاوجة بين الشعر والفكر ، وابتداع « علم » نقدى ، فجاء كتابه « نقد الشعر » فى ضوء ثقافة منطقية فلسفية ، وكأنه محاولة من قدامة ، ليضع ما يمكن أن نسميه « منطق الشعر » وليس هذا واضحا وحسب فى بناء

(١) تاريخ النقد الأدبى عند العرب : ٢٠٠ — ٢٠١ :

(٢) المرجع السابق : ٢٠١

الكتاب وتقسيماته ، وحدوده ، واقتباس بعض الآراء اليونانية فيه ، بل هو واضح على أشدّه فى الحديث عن خصائص المعانى وعيوبها كذلك [1].

أما بالنسبة لنظرية قدامة فى تجريد النقد الأدبى من المقاييس الأخلاقية ، فلا يزال لها صداها فى النقد المعاصر ، وسبق أن أوضحنا رأيه فى « أحسن الشعر أكذبه » وما يتصل به من المبالغة والغلوّ .

ولا يزال أكثر النقاد على رأى قدامة ، كما يقول أستاذنا الدكتور بدوى طبانة ، ومنهم الأستاذ « كروتشة » الذى يؤكد أن الفنّ فى حلّ من كل تمييز أخلاقى ، لا لأنه وهب ميزة التحلل ، بل أنه لا سبيل إلى انطباق التمييز الأخلاقى عليه ، فقد تعبر الصورة عن فعل يحمد أو يذم من الناحية الأخلاقية ، ولكنّ الصورة نفسها من حيث هي أدب لا يمكن أن تحمد أو تذم من الناحية الأخلاقية ، ومع ذلك فإن النظرية الأخلاقية فى الفن قد وجدت هى الأخرى فى تاريخ المذاهب الفنية ، وهيهات أن تكون قد اندثرت الآن ، وإن كان اعتبارها قد سقط لدى الرأى العام ، وقد سقط لا لفقدان قيمتها الذاتية فحسب ، بل أيضا وإلى حدّ كبير لزوال القيمة الأخلاقية فى بعض الاتجاهات الحديثة ، ومن تفرعات المذهب الأخلاقى قولهم : إن غاية الفن أن يوجه الناس نحو الخير ، ويبث فيهم كره الشر ، ويصلح عاداتهم ، ويقوّم أخلاقهم ، وإن على الفنانين أن يساهموا فى تربية الجماهير ، وتقوية الروح القومى أو الحزبيّ فى الشعب ، أو إذاعة المثل الأعلى الذى يفرض على المرء أن يعيش حياة بسيطة جاهدة وما إلى ذلك .

والحق أن هذه أمور لا يستطيع الفنّ أن يقوم بها أكثر مما تستطيع الهندسة ذلك ، فهل عجز الهندسة هذا يجرّدها من حقها فى الاحترام ؟ فليت شعرى لم يريدون إذن أن يجردوا الفن من مثل هذا الحق فى مثل هذه الحال ؟

ليس جمال الأخلاق محتاجا لأن يلتمس التأييد من الشعراء ، أو من رجال الفنون ، بل إن الفضيلة المسلّم بجمالها تستطيع أن تقف على قدميها ، وتنادى على نفسها من غير داعية أو منادٍ ، وإذا اخلص الأديب لفنه ، وتفانى فيه فقد يجرّه هذا العناء فى الفن إلى الوصول إلى تقديس الجمال فى كل شيء .

(١) السابق : ٢٠٤

يقول جاريت : إن الوجدان الفنى ليس بحاجة إلى الوجدان الأخلاقى يستمد منه العفة ، إنه ينطوى فى ذاته على العفة ، التى هى الحياء الفنى ، والرهافة الفنية ، ويقول : ما أضعف إيمان هؤلاء الذين يرون أن الأخلاق بحاجة إلى تعهد اصطناعى ، لتقف على قدميها أمام تيار شئون الدنيا ، وبخاصة إلى أن تدس فى الفن على هذا النحو الاصطناعى ، إذا كانت القوة الأخلاقية قوة كونية — وهى فى الحق كذلك — إذا كانت سيدة العالم الذى هو عالم الحرية ، فإنها تسود بقوتها الخاصة ، وكلما كان الفن أخلص فى تعبيره عن حركات الواقع كان أتم ، وكلما كان أتم كان أقوى على استخراج الأخلاق من الأشياء نفسها(١) .

فهذا الرأى يقيم للأخلاق قداستها فى حد ذاتها ، فهى ليست فى حاجة إلى استجداء الفن ، وليس الفن فى حاجة إلى استجداء الأخلاق ، لكل منهما عالمه ، قد يلتقيان فى بعض النصوص التى تدعو إلى غايات تهذيبية ، وهى فى الوقت نفسه ذات قيمة فنية ، وقد يتفرد الأدب فى بعض النصوص التى تدعو إلى التحلل والإباحية وارتكاب المنكر ، وهنا تظل للأخلاق قيمتها الإنسانية الراقية ، فلا تغض من شأنها دعوة منكرة ، أو قول يستخف بالقيم والمثاليات .

وهنا يحسن أن نقف وقفة متأملة أمام رأى يسوقه أستاذنا أحمد الشايب فى هذا الصدد أيجب أن يقاس الأدب بمقياس خلقى ، فلا يعد ساميا إلا إذا كان ذا غاية تهذيبية تتفق والفضائل الخلقية ؟

من النقاد من يصر على استخدام الأدب فى سبيل الأخلاق ، فلا بد أن يشيد بالآداب النفسية ، ويدعو إليها صريحا جاهدا ، ومنهم من يبرىء الأدب من هذه الصفة الدينية أو الخلقية ، ويفهمه فنا رفيعا حرا من كل قيد إلا غايته اللذية السارة كالفنون الأخرى ومنهم من يتوسط ، فيذهب إلى أن الأدب يجب أن يبعث الانفعالات التى تقوى صلتنا بالحياة ، وسلطاننا عليها ، لنستطيع ترقيتها ، فلا يعفون الأدب من المسئولية ، ولا يحيلونه نظما تعليميا خالصا ، وبذلك أخذوا يناقشون دعاة الحرية المطلقة ، ويقولون : إن قاعدة الفن للفن Art For Art's Sake لا معنى لها . وليست إلا اعتذارا عن الفن الضعيف ، أو الفن الشاذ ، فالفن لم يوجد لنفسه . وإنما وجد ليهب المسرة للناس ، ومن الحماقة أن نقيس الفن بمقياس بعيد عن الغاية

---

(١) قدامة بن جعفر والنقد الأدبى : ٣٥٣ — ٣٥٤ : نقلا عن « فلسفة الفن » « وفلسفة الجمال »

النبيلة ، فنحن إن فعلنا ذلك هبطنا إلى أحط النزعات النفسية ، وجاوزنا حدود المنبرّات الشريفة السامية التى تليق بالنوع البشرى ، ولكن انصار الحرية الفنية والأدبية ينهضون لشرح مذهبهم ودعمه بإيراد الملاحظات الآتية .

١ ــ أن الأدب كالفنون الأخرى ، تجرى عليه قوانينها ، فالموسيقى مثلا لا يمكن أن يقال : إنها ذات غاية تهذيبية ، ومثلها الرسم والتصوير ، فإنهما يقصدان إلى ايقاظ الابتهاج باللون والصورة ، ومن الظلم أن تنفى عنهما الصفة التهذيبية ، كالتعلق بالمجد ، ومحبّة الطبيعة ، ولكنّ الناحية الذوقية الفنية أغلب فيهما عنها فى الأدب .

ومحاراة لهذه القاعدة تعدّ خمريات أبى نواس ، وأهاجى جرير والفرزدق من الأدب المباح ، مالم يقف فى سبيلها قانون فنّى آخر .

٢ ــ يمكن أن يكون أنصار « الفن للفن » على صواب فى اعتقادهم أن الأدب الرفيع لا يتحقق إذا تحوّل الشعر والنثر أداة تعليمية مقصورة ، إننا إن فعلنا ذلك تحوّل الأدبُ مواعظ وحكما حافة ، فهم محقون حين لا يعدّون الغاية التعليمية غرضا أساسيا للأدب ، لأن هناك فنونا أدبية كالوصف والنسيب لا تبدو فيها هذه النزعة الخلقية ، ولكنهم مخطئون حين يرتدون ثياب الأدب بمقاييس غير خلقية فقط ، وهنا تكون الخمريات والأهاجى أدبا يخضع لمقياسين فنى وتهذيبى معا .

٣ ــ على أنه يندر ــ فى الأدب على الأقل ــ وجود عاطفة خالية من الصبغة الخلقية ، حتى إن الانفعالات الناشئة عن المشاهد الجميلة من شأنها أن تبعث فى الناس حبَّ النظام ، وتصفية النفوس ، واحترام الغير ، لذلك يستخدم الجمال فى النفوس وسيلة لايقاظ مثل هذا الشعور الخلقى ، ثم تقويته ، وتعميقه ، فالأدب لا تضعف مكانته بقوة سلطانه على إثارة المشاعر الفاضلة بعناصره وفنونه المختلفة . لكننا حينما نقرر من جهة أن الصيغة الخلقية ليست أساسية فى الأدب ، ونعترف من جهة أخرى أن العواطف الصحيحة ذات صفة تهذيبية ، فمعنى هذا أننا نصرّ على أن أسمى العواطف ما كان تهذيبيا ، وأن أسمى أنواع الأدب لا يمكن مطلقا أن يقاس بمقاييس ــ غير خلقية فحسب .

على أن هذه القوانين الأدبية التى تذكر هنا إنما تتأثر بالوجهة النقدية لا الخلقية ، وإن كان الناقد لا يتناسى الوجهة الثانية مطلقا ، بل ينظر إليها من حيث قيمتها الأدبية ، وهمّه إذا مصرف إلى أن يعرف كيف يبعث الأديب أسمى الانفعالات .

إن قوانين الأخلاق تطلب إلى الأديب ، أو الفنىّ ، ألا يفسد العواطف ، أو يميت الضمائر ، أو يضعف الإرادة ، وهذا واجب ضرورى ما دامت الأخلاق عدّة الحياة ، وعماد الأمم ، ومقياس الحضارة العالمية ، فهل هناك منافاة بين وظيفة الأدب ، وهذه المهمة التهذيبية ؟ وهل من الجائز أن تفسد القوانين الخلقية على الأديب عمله ، فتضيق مجاله ، وتضعف آثاره العاطفية ؟ يرى بعضهم ذلك ، ويحتج بأن الأدب إنما يعنى بتصوير الحياة الانسانية كما هى ، فيعرض الخير والشرّ على السواء ، ويتناول العواطف السامية والوضيعة ، والطبائع الشاذة والمألوفة ، دون أن يكون درس وعظ وإرشاد مباشر .

ألسنا نعجب بأشياء كثيرة ليست فاضلة ؟ نعجب بالقوة ضارّة ونافعة ، نعجب بنابليون والحجاج وزياد ، وإن كنا لا نحبّهم ، فنسمح للأدب بتصوير حياتهم وأعمالهم فى إخلاص وعناية ، ولو خرج عن حدود الفضائل ، أو بعث من العواطف ما بعث ، وهذا يبرر لمدرسة أبى نواس ما تناولت من معان وموضوعات ، وللجاحظ ماكتب من أدب مكشوف ، وحكى من قصص غريب شاذ .

ونردّ على ذلك بأن الأدب إنما يصوّر الحياة والطبيعة الإنسانية لغاية هى هنا إيقاظ العواطف ، وترقيتها ، والسموّ بها ، فإذا ما أثارت النصوص الأدبية انفعالات أثمة ، أو وضيعة ، أو شاذة ، عارضناها بمخافتها قوانين الأخلاق ، ومهمة الأدب فى الحياة .

ومع ذلك فهناك نصوص أدبية رائعة تعرض علينا الحقيقة ، والجمال ، والقوة بمهارة فنية مقتدرة ، ولكنها بجانب هذا تغرى بالرذائل ، وتفسد الضمائر ، وتوهن الإرادة ، وتدعو إلى احتقار الفضائل الاجتماعية ، فهل ذلك ضرورى ؟ وهل نسلم بأنه لايمكن الظفر بهذه الآثار الرائعة إلا بامتحان الأصول الخلقية ؟ لا يسلم النقاد بذلك ، لأنه من المستطاع الظفر بهذا المستوى الفنى فى التعبير مع البعد عن هذه الرذائل التى لا تدخل أبدا فى تكوين الأدب الراقى ، ومثل هذه الآثار توصف بالرقى لا بسبب ما فيها من ضعف خلقى ، ولكن على الرغم مما فيها من هذا الضعف الخلقى ، فما كان الجور على الفضائل أساسا للعظمة الأدبية أو الفنية عامة .

فإن قيل لنا : إن الأديب ، شاعرا أو كاتبا أو قاصّا يجب أن يكون حرّا فى وصف الحياة بجميع بواعثها وآثارها ، قلنا : ذلك واجب ، بشرط أن يثير فى نفوسنا عواطف محترمة ، ولا يخدش القداسة الخلقية أو يدنّسها ، وفى إمكان الشاعر أن يصوّر الرذائل ، أو الأخطاء ، مع المحافظة على الصبغة الخلقية الفاضلة ، والنقاد

يجمعون على ضرورة الإخلاص فى تصوير الحياة والطبيعة الإنسانية ؛ ولكنّ الإخلاص للفضائل البشرية ضرورى ودائم ، وهو فى الأدب أشدّ أهمية ، وأسمى غاية .

فالصلة وثيقة إذا بين الأدب والأخلاق ، وليست هناك منافاة بينهما ، من حيث الغاية ، فالعواطف النبيلة من عوامل الأخلاق الكريمة ، والأسس الخلقية الفاضلة تقى الأديب خطر السقوط ، وتحتفظ له بمستوى راق عظيم ، وكلاهما مضطر أن يعرض لخير الحياة يقوّيه ، ولشرّها يعالجه ، ولا يحق للأديب التغافل عن طبيعة الشرور ونتائجها ، وإلا كان كاذبا منافقا يتأذى به الأدب والأخلاق ، فكلاهما يتطلب الصدق والصواب .

فإذا صحّ ذلك تبين لنا أن احتواء الآثار الأدبية على صور الشرور والأشرار لا ينفى عنها الصفة الخلقية ، كما أن احتواءها على صور الفضيلة والفضائل لا يثبت لها الصفة الأدبية ، فالأمر موكول لطريقة العرض ، وغاياته الانفعالية ، ولنترك الأديب يصوّر الحياة كما شاء ، ولكن فى إخلاص ودقة ، فإن الفضائل تدعو إلى نفسها بآثارها الحسنة الموفقة ، والرذائل تنفر منها بنتائجها الساقطة ، وأعظم ما يتراءى ذلك فى الروايات القصصية والتمثيلية التى تعرض الآلام والفضائل ، وجلائل الأعمال ، فتصفّى النفوس ، وتدعو إلى المجد ، وتسمو بالروح إلى مستوى إنسانىّ نبيل ، وكذلك يتراءى فى القصائد الغنائية والأوصاف والمقالات البديعة

والمسألة هى أن يتوافر الأدباء الذين يستطيعون النهوض بهذا العبء الخطير(١) . هذا رأى موضوعى عظيم تلتقى عنده الأخلاق فى جلالها وقداستها وضرورتها للبناء الإنسانى ، والأدب فى قيمته الفنية الرفيعة ، وفيما يبعثه من الانفعالات الصادقة الموجّهة ، التى تبنى الإنسان فى ذوقه ومشاعره وضميره .

وفى وقفة موازنة بين الغزل المكشوف فى شعر امرىء القيس وبشار ، وبين الغزل العذرى فى شعر جميل بن معمر ، أو عروة بن حزام ، أو قيس بنى عامر ندرك للوهلة الأولى كيف يدعو غزل امرىء القيس وبشار إلى العهر والحسّية ، وإلى التمرد على قوانين الحياء والمروءة ، وصفاء التهذيب ، وكيف يسقط بالنفس الإنسانية فى هوّة من الانحدار الوضيع الذى لا يليق بشرف الإنسان . وكيف يدعو الغزل العذرى إلى سموّ النفس والارتقاء بالأحاسيس ، والدعوة إلى الحبّ الصادق ، والشعور النبيل ، والتضحية فى سبيل المحبوب ، نجد هذه الموازنة تدعو إلى كل ما يسمو بالقيم ويحترم

(١) أصول النقد الأدبى .   بعدها :

معايير الأخلاق الانسانية ، والقيم الفاضلة ، ليرتفع الإنسان بذوقه ، ويرتفع ذوق الإنسان بالانسان ويحسن أن نذكر هنا بعض النماذج لكل من الغزل الحسىّ والمعنوى ، لتكتمل هذه الصورة البنائية التى هى ضرورية لرفعة الحياة وسموّها .

من شعر امرىء القيس :

سَمَوْتُ إليها بعد ما نام أهلها ... سموّ حَبَاب الماء حالاً على حال
فقالت : سباك الله إنك فاضحى ... ألست ترى السمّار والناس أحوالى
فقلتَ : يمين الله أبرح قاعدا ... ولو قطعوا رأسى لديك وأوصالى

انظر من خلال هذه الأبيات الثلاثة ، كيف ترى هذا اللون الداعر المكشوف الذى يبيح مالا يباح ، ويعتدى على قداسة العرض والشرف ، ويتيح لأبنائنا وبناتنا أن يقرءوا ما يخدش الحياء ، ويهتك أستار الفضيلة ؟

أى معنى من المعانى الكريمة يقتبس من هاتيك الأبيات ، وأى نخة من الذوق الإنسانىّ تتقطر من خلالها ؟

وسوف أعرض عليك الآن أبيات من قصيدة لبشار فى النسيب ، لتحكم بنفسك كيف يكون مثل هذا الشعر مجافيا للذوق الأخلاق مهما يكن فيه من براعة الشاعر فى التصوير ، وقدرته على دقة الأداء :

ومطلع هذه القصيدة :

قد لامنى فى خليلتى عمرُ ... واللوم فى غير كُنْهِه ضَجَرُ

ومنها :

حَسْبِي وَحَسْبُ الذى كَلِفْتُ بِهِ ... منّى ومنْهُ الحديثُ والنَّظَرُ
أو قُبْلةٌ فى خلال ذاك وما ... بأسٌ إذا لمْ تُحَلَّ لى الأُزُرُ
أو عَضَّةٌ فى ذراعها ولها ... فوق ذراعى من عَضِّها أثر
أو لمسةٌ دون مِرْطها بيدى ... والباب قد حال دونه السِتْر
والساقُ برّاقةٌ مُخَلْخلهــا ... أو مَصّ ريق وقد علا البُهُرُ
واسترخت الكفُّ للعراك وقا ... لتْ إيه عنّى والدمع منحدر
انهضْ فما أنتَ كالذى زعموا ... أنت وربّى مغــازل أشِرُ
قد غابت اليوم عنك حاضنتى ... والله لى منكَ فيك ينتصر

يارِبّ خذْ لى فقد ترى ضَرَعى … من فاسق جاء ما به سكَرُ
أهوى إلى مِعْضَدِى فرضَّضَهُ … ذو قوّة ما يُطاقُ مقتدِر
ألصق بى لحيةً له خَشُنَتْ … ذات سوادٍ كأنّها الإبَرُ
حتى علانى وأسرتى غَيَبٌ … ويْلى عليهمْ لو أنهم حضروا
اقسم بالله لا نجوتَ بها … فاذهبْ ، فأنْتَ المساورُ الظفرُ
كيف بأمّى إذا رأت شفتى … أمْ كيف إن شاع منك ذا الخَبَرُ
قلتُ لها : عند ذاك : ياسكنى … لا بأس إنى مجرِّب خَبِرُ
قولى لها : بَقّةٌ لها ظفرٌ … إن كان فى البقِّ ماله ظَفُرُ(١)

ثم انظر إلى هذا اللون الراقّ من المشاعر المشبوبة فى شعر هو أحلى من السحر ، وكيف يأخذ بالألباب ، ويطبع النفوس بطابع الوفاء والمروءة ، ويسمها بسمة الحبّ الأبيض ، الذى لا تكلّف فيه ، ولا مادّة تعتريه :

يقول جميل بثينة :

فما وَجدَ العذرىُّ عروةُ إذْ قَضَى … كوجْدِى ، ولا مَنْ كانَ قبْلى ولا بَعْدِى
عَلَى أنَّ مَنْ قَدْمَاتَ صادفَ راحــةً … ومالفؤادى من رَوَاحٍ ولا رُشْدِ
يكادُ فضيضُ الماء يخدِشُ جلدها … إذا اغتسلت بالماء من رقة الجلْدِ
لقد لامنى فيها أخ ذو قرابة … حبيبٌ إليه فى ملامته رشدى
وقــال : أفــقْ ، حتــى متــى أنت هائــمٌ … بثينة فيها قد تعيد وقد تبدى
فقلت له فيها : قضى الله ما ترى … علىّ ، وهل فيما قضى الله من ردّ
فإنْ كان رشْدًا حبّها أو غواية … فقدْ كان ما قد كان منىّ على عَمْـــد
لقد لَجَّ مثياقٌ من الله بيننا … وليس لمنْ لمْ يوفِ لله من عهد
فلا وأبيها الخير ما خنت عَهْدَها … ولا لىَ علم بالذى فعلتْ بعدى
وما زادها الواشون إلا كرامةً … علىّ وما زالتْ مودّتها عندى
أفى الناس أمثالىَ أحبّوا فحالهم … كحالى أم أحببتُ من بينهم وحدى
وهل هكذا يلقى المحبون مثل ما … لقيت بها أم لم يجدْ أحدٌ وجدى(٢)

وأعترف أنى قد استطردت بعض الاستطراد الذى ساقنى إليه ، وكلفنى إياه حساسية هذا الموضوع النقدى الذى أثاره قدامة بن جعفر من خلال نظريته فى نقد الشعر ، ولا يزال لصلة الشعر بالأخلاق دوىّ نقدى فى حياتنا المعاصرة .

---

(١) ديوان بشار بن برد : تحقيق السيد بدر الدين العلوى : دار الثقافة ، بيروت : ص ٩٩ — ١٠٠
(٢) جميل بثينة : للعقاد : ط الشعب ، ١١٦

« والمعركة بين الأدب والفضيلة قديمة العهد ، وستبقى قائمة ، ما دامت هناك حدود تحرص الأخلاق على التزامها ، ويحاول الأدب أو الفن كله التحرر منها ، ومن يدرى فلعل فى تشبث الأدب بالحرية ، وصراعه فى سبيلها حياة له وجمالا ، بل لعل جماله فى هذا ليس غير .

المجال الأسلوبى لكل من الشعر والنثر

وثانية القضيتين اللتين فجرهما نص قدامة هى المجال الأسلوبى لكل من الشعر والنثر ، إنها قضية لا يزال لها دويها فى مجال النقد المعاصر ، والنقد كما قلنا لون من الأدب ، أو هو أدب يضاف إلى النص الأدبى الذى يعرض له الناقد بالتفسير والتعليل والكشف والمقارنة ، فأسلوب هذا النقد أسلوب أدبى فنى ، لأنه وليد الطبع السليم ، والقريحة المتوهجة ، والثقافة الواعية ، والتدريب الطويل ، والممارسة المستمرة ، من هنا فهو يشترك مع النص الأدبى فى فنيته ، ويزيد عليه ما يكتشفه فى هذا النص من أمارات العبقرية ، ودلالات النضج العاطفى والعقلى ، وسمات الخيال المبتكر الخلاق .

يرجع أسلوب الناقد إلى ما تتميز به شخصيته من غموض ووضوح ، من قدرة على التحليل والتعليل والتفسير ، من طاقة متأملة أو سطحية ، ولذلك يقول بعض الأدباء : الأسلوب هو الرجل ، ولقد ترك قدامة بن جعفر مجال التعبير الشعرى واسعا فضفاضا بالنسبة إلى الشاعر ، فليس هناك قيد يقيده من ناحية المعانى ، إن المعانى جميعها طوع بنانه ، إذ كانت المعانى للشعر بمنزلة المادة الموضوعة ، والشعر فيها كالصورة ، كما يوجد فى كل صناعة ، من أنه لا بد فيها من شىء موضوع يقبل تأثير الصور منها مثل الخشب للنجارة ، والفضة للصياغة ، وعلى الشاعر إذا شرع فى أى معنى كان أن يتوخى الوصول إلى غاية التجويد .

والناقد من هنا يركز على النص ، لا على صاحبه ، فى نظر قدامة ، فلا يتدخل فى معتقده ، ولا فى أخلاقه ، بل بما ينفخه من روح فى شعره ، يقابل هذا ناقد آخر لا يفصل النص عن صاحبه ، بل ينقده مرتبطا بظروف الشاعر من خلال مجتمعه ، وعلى الشاعر أن يكون أسلوبه الشعرى فى مجال الحياة العامة مثل أسلوب النثر ، ولكنه يتميز عن أسلوب النثر بما فيه من روح الشعر ، وروح الشاعر ، وهنا يقتضينا المقام أن نقتبس رأيا نقديا موضوعيا لناقد كبير من أساتذتنا هو الأستاذ « محمد خلف الله أحمد » ندعم به ما نستشفه من مذهب قدامة من عمومية المجال

التعبيرى واتساعه بين يدى الشاعر والناثر على السواء ، إنه يذكر لنا تجربة شاعرين من أبرز النقاد فى الآداب الغربية ، « وردزورث » و « كولردج » زعيمى الحركة الرومانسية فى الشعر الانجليزى فى أواخر القرن الثامن عشر ، وأوائل القرن التاسع عشر ، فقد تظاهرا على القيام بتجربة شعرية جديدة لم تلبث أن أثارت بينهما خلافاً خطير الأثر فى النقد ونظرياته ، هذه التجربة الشعرية الجديدة توضع أمام الذهن العربى ، ليرى صورا أخرى من معالجة قضايا الأدب ، يضمّها إلى ما ورّثه أسلافه العرب فى كتب النقد والموازنات من مناهج وأساليب .

وخلاصة هذه التجربة التى قام بها الصديقان « وردزورث » و « كولردج » أن يقوما بنظم سلسلة من القصائد من نوعين : أحدهما يقوم على أحداث وأشخاص مما وراء الطبيعة (على الأقل فى بعض نواحيه) على أن يكون الهدف إثارة عناية القارىء من طريق التنبيه التخيلى والتمثلى للأحاسيس والانفعالات التى تصاحب تلك الأحداث لو أنها كانت واقعية .

والنوع الثانى يقوم على موضوعات منتزعة من الحياة العادية ، حيث الحوادث والأشخاص مما يجدُ العقل الباحث فى كل قرية ومحلة ، على شريطة أن يكون عقلا ذا دراية وحس مرهف ، أو على الأقل ذا ملاحظة لا تفلت منها تلك الحوادث والأشخاص متى عرضت لها وبهذا نشأت فكرة المجموعة التى أسماها : (Lyrical Ballads) والتى اتفقا على أن تتجه فيها جهود « كولردج » إلى ناحية ما فوق الطبيعة من أشخاص وحوادث يتصورها الخيال ، على أن يقربّها إلى القلوب ، ويلبسها ثياب السائغ المألوف ، ويثير من العناية بها ، والالتفاف إليها ما ينسى القارىء لحظة ما عدم اعتقاده فى حقيقتها ، وعلى أن يكون نصيب « وردزورث » أن يحوّل المألوف السائغ إلى جذاب غير عادىّ ، فيتناول أشياء الحياة اليومية وأشخاصها ، ويخلع عليها ثوبا من الجدّة والطرافة ، وينبه فى النفوس إحساسا بها شبيها بإحساس ما فوق الطبيعة ، ذلك بأن يوقظ العقل من غفوة العادة والتقليد ، ويوجه انتباهه إلى ما فى الحياة المحيطة به من عجب وجمال .

هذه التجربة التى اتفق الصديقان الشاعران على القيام بها لم تكد تظهر ثمارها حتى أثارت بينهما خلافا على طبيعة الشعر وموضوعاته وأسلوبه ، وهل ينبغى أن يفترق قاموسه من قاموس النثر ، وهل الوزن جوهرىّ فيه ؟ وما إلى هذه من نواح اهتزت لها دوائر النقد الأدبى ، وستظل لها مكانتها ما بقى الشعر وناقدوه .

خلاصة وجهة نظر « وردزورث »

اختار « وردزورث » موضوعا لقصائده التجريبية الحياة العادية ، ثم قصر نفسه من هذه الحياة على الجانب المتواضع الخشن ــ جانب عوام الناس ودهمائهم ــ لأن أهواء النفوس ومشاعرها كما يقول : تجد فى بيئة هذه الحياة أرضا خصبة تنمو فيها نموا طبيعيا ، وتبلغ ما قدّر لها من نضج وكمال ، وتفصح عن نفسها فى لغة سهلة لا يحدّ منها ضغط أو كتم ، ولأن هذه الأهواء والمشاعر توجد إذ ذاك فى حالة من البساطة تمكن الحسّ المرهف من تأملها فى دقة ، والتعبير عنها فى قوة وحرارة هذا إلى أن الناس فى تلك الحالة أقرب ما يكونون إلى الطبيعة وأشكالها الجميلة .

واختار « وردزورث » كذلك أن يعبر عن هذه الحياة العادية فى لغتها التى يتكلمها أهلها فى معاشهم اليومىّ ، حيث يتصلون بعناصر الطبيعة اتصالا مباشرا (ومن هذه تشتق أحسن عناصر اللغة) وحيث يعيشون بعيدين عن تأثير الغرور الاجتماعى ، فيكشفون عن مشاعرهم وأفكارهم فى بساطة لا تنميق فيها ولا تزويق .

مثل هذه اللغة حافلة بالحياة الحقة والشعور البرىء والفلسفة الثابتة ، وهى أفضل عنده من تلك القوالب الجافة التى يستعملها جمهرة المقلدين من الشعراء ، إذ يقيمون بينهم وبين العواطف الصحيحة الحية حجابا حاجزا ، وإذ يجرون على نهج مصطنع من التعبير يؤثرون به فى بعض الأذواق تأثيرا زائفا مصطنعا .

ولئن كان الشعراء القدامى قد استعملوا أنماطا أنيقة من التعبير ، لقد كانوا يصدرون فى ذلك عن فطرة وسليقة ، وكان بين تعبيرهم ومشاعرهم وئام وانسجام ، فخلف من بعدهم خلف قلدوهم فى التعبير دون الشعور ، وأبعدوا ما بين الشعر والحياة الحقيقية للناس (١)

إن « وردزورث » لو كان ناقدا معاصرا لآثر أن يكون الشعر عندنا من النوع الذى يتناول الحياة اليومية فى لغتها المألوفة . ونوجد فى مقطوعات البهاء زهير ، وسهولته المصرية العذبة تحقيقا عمليا لنظرته منذ القرن السابع الهجرى ، بل لوجد ذلك

(١) فى هامش ص ٧٩ من كتاب « من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده » ينقل استاذنا محمد خلف الله رأيا عن الشيخ مصطفى عبد الرازق فى بحثه « البهاء زهير » يقول : « أما البهاء زهير فجاء بمذهب جديد ، فجعل لغة الحياة اليومية الجارية فى بساطتها ومرونتها لغة للشعر بعد تسويتها على قواعد الإعراب ــ وتقويم ما فيها من اللحن جهد المستطاع ، وجرى على ذلك فيما كانت تجيش به نفسه ، وتفيض به عواطفه من فنون الشعر ، والروح المصرى يتجلى فى هذا الشاعر القوصى الصعيدى بأكثر مما يتجلى فى أى شاعر مصرى عرفناه فى القديم والحديث »

أيضا فى المجدّدين من شعراء العصر العباسّ الأول ، وفيما نزع إليه بعضهم من ثورة على القديم ، وطرافة فى اللغة ، ويسر فى موضوعات القصيد .

ولن يجد القارىء فى قصائد « وردزورث » إلا قليلا مما يسمّى القاموس الشعرى ، فقد بذل الشاعر من الجهد فى تحاشيه ما يبذل الآخرون فى تدبيجه ، ولقد سلك هذا الطريق ليقرب ما استطاع من لغة الناس ، ولأن يحقق اللذة التى أخذ على عاتقه إيصالها إلى أذهان الآخرين ، وهى لذة تختلف كل الاختلاف مما يظنه بعضهم الهدف المناسب للشعر . ومن أطرف ما يسجله « وردزورث » من نتائج تأمله الباطنى وصفه طريقته فى النظم إذ يقول : « كانت خطتى أن أنظر طويلا إلى الشىء أريد النظم فيه ، وأن أستوحيه هزة من الأحاسيس القوية ، وأن أطيل التفكير فيما علق بنفسى منه ، حتى أستعيد الذكريات التى كانت لى معه ، ثم أدع الفرصة بعد ذلك لمشاعرى تنساب فيضا اختياريا ، ولذلك لن يجد القارىء فى قصائدى كثيرا من زور الوصف وباطله ، وسيجد اللغة التى أستعملها مناسبة للأفكار حسب أهميتها ، ولعلّ من بعض مزايا هذه الخطة أنها صديقة للخاصة التى لا بدّ من تحققها فى الشعر ، وهى « حسن الأداء » ولكنها بالضرورة قد باعدت بينى وبين جزء كبير من صور الكلام وتعابيره مما يحسب ميراثا مشتركا بين الشعراء » فالشعر عنده : هو الفيض الاختيارىّ للأحاسيس القوية ، وهو ينبع من الانفعال الذى يستعيده الشاعر فى هدوء ، إذا يطيل الرويّة فيما خلف عنده الموضوع من انفعال ، حتى يتجدّد التأثر به فى نفسه ، ويختفى الهدوء تدريجيا ، وينشأ فى العقل انفعال مشابه للأول ، أو قريب منه ، وهنا يبدأ التأليف الشعرى الناجح ، ويستمر فى هذا الجو مصحوبا بحالة من الغبطة العقلية ، وعلى الشاعر أن يقلد الطبيعة فى هذا ، وأن ينقل المشاعر إلى القارىء حية سليمة محوطة بهالة من اللذة والامتاع ، وأن يجعل من الوزن والقافية عاملين جديدين يضيفان ثروة إلى النشوة العقلية ، ويخلعان على لغة الناس رواء موسيقيا ، ويلبسان العادى المألوف ثوب الجديد الطريف .

إن الجزء الأعظم من لغة أى قصيدة جيّدة يجب فى نظر « وردزورث » ألا يختلف من لغة النثر الأدبى الجيد إلا من حيث الوزن ، ليس هذا فحسب ، بل أنه فى الواقع واحد لغة معظم الأجزاء الطريفة من أحسن القصائد هى بعينها لغة النثر إذا كان التأليف جيدا . ومن السهل البرهنة على صدق هذا بالرجوع إلى الآثار الشعرية حتى شعر « ملتن » (John Milton ١٦٠٨ — ١٦٧٤) الذى كتب بعض أعماله باللاتينية ولكنه كان صادقا فى حب لغته القومية ، وقد اصطنع لقصائده

ومقطوعاته اللغة البسيطة غير المصنعة .

وهنا يسوق « وردزورث » مثلا من شعر « توماس جراى ـــ Gray ـــ ١٧١٦ ـــ ١٧٧١ الذى كان معروفا بتدقيقه فى لغة الشعر ، وضرورة التفرقة بينها وبين لغة النثر ، ويحلل هذا المثل ، ثم يلاحظ أن خير أبياته على الإطلاق ما قربت لغته من لغة المنثور ـــ ويكفى فى نظر « وردزورث » للتفرقة بين الشعر والمنطق اليومى الخشن المبتذل أن تختار لغته من بين اللغة التى يتكلمها الناس اختيارا قائما على الذوق والإحساس ، وأن يضاف إلى هذا الاختيار ضرافة الوزن وطلاوته ، ولا شك فى أن الشاعر إذا أحسن اختيار موضوعه ، فإن الفرصة وحدها ، ومنطق النفس وأحوالها ، ستلهمه ضروبا من التعبير[1] يقوم بعضها على الفن البلاغى من مجاز واستعارة قياما طبيعيا لا تكلف فيه ، ولو أن شاعرا حاول أن يضيف من عنده تعابير وصورا لا تثيرها الأحوال الطبيعية التى يتصدى لوصفها جاء شعره نابيا عن الجودة ، فارغا من التأثير .

إن « وردزورث » يعلن أنه يجرى على غير رغبته ، إذ يتبع ما جرت به العادة من استعمال « شعر » مرادفة لنظم ، ومقابلة فى القسمة لكلمة « نثر » وفى رأيه أن هذا الاستعمال قد أدخل فى النقد الأدبى مالا حد له من الفوضى ، وخير منه ذلك الاستعمال الفلسفى الذى يجعل الشعر مقابلا للعلم أو الكتابة التى يقصد فيها إلى تقرير الحقائق (Matter of Fact) .

فالكلام عنده لا ينقسم الى شعر ونثر ، وإنما ينبغى أن ينقسم إلى شعر وعلم ، ومن الشعر ما هو منظوم ومنثور ، وللوزن الموسيقى فى النظم لذة طبيعية لا يجحدها إلا مكابر ، ولو وصفت العواطف والعادات والصفات وصفا جيداً مرة فى النثر ومرة فى النظم لقرىء النظم مائة مرة ، حيث لا يقرأ النثر إلا مرة واحدة .

إن الذوق الدقيق فى الشعر ـــ بل فى جميع الفنون ـــ موهبة مكتسبة لا تنتج إلا من طول الممارسة لنماذج الأدب وطول التفكير فيها ، ومن لم يبذل الكثير من وقته فى مصاحبة الشعر الجيد وتذوقه جاءت أحكامه فجة خاطئة .

---

(١) فى هامش ص ٨٣ من المرجع السابق : لعبد القاهر الجرجانى فكرة قريبة من هذه فى صلة المعانى بألفاظها يقول فيها : إذا فرغت من ترتيب المعانى فى نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكرا فى ترتيب الألفاظ بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعانى وتابعة ، ولاحقة بها .

لهذا ساءل نفسه : ما الذي تدل عليه كلمة شاعر ؟ وما خصائصه ؟ ومن يخاطب ؟ وما اللغة التى ينتظرها منه الناس ؟

ويجيب بأن الشاعر انسان يتكلم إلى الناس ، إنسان قد وهب مقدارا أوفر من الحسّ والحماسة والحنان ، والمعرفة بالطبيعة الإنسانية ، ووهب نفسا أوسع من غيره من الناس أفقا ، إنسان مغتبط بمشاعره ونزعاته ، وبما تضمنت روحه من أسرار الحياة ، يلذ له أن يفكر فيما فى الوجود من مشاعر ونزعات مشابهة لما عنده ، وأن يخلق هذه خلقا إذا لم يجدها ، وعنده إلى جانب ذلك استعداد لأن يتأثر بالأشياء الغائبة كأنها حاضرة ، وأن ينشىء فى نفسه نوازع قد تشابه ما تحدثه الحوادث الحقيقية ، لهذا كله كسب استعدادا وقدرة أكبر على التعبير عما يفكر ويحس ، ولا سيما من المشاعر والأفكار التى تنبعث فيه بلا مؤثرات خارجية مباشرة .

على أنه مهما يكن نصيب الشاعر من هذه الملكة كبيرا ، فليس هناك من شك فى أن اللغة التى توحيها إليه لا يمكن إلا أن تكون فى الغالب أقلّ فى حيويتها من اللغة التى يتكلمها الناس فى حياتهم الحقيقية ، تحت تأثير ضغط مشاعرهم .

ومن الواضح أنه ما دامت المهمة الأساسية للشاعر تقليد المشاعر ووصفها ، فإن عمله هذا — إلى درجة ما — آلىّ إذا قيس بالأعمال والآلام الحقيقية الواقعة ، لهذا يجتهد الشاعر أن يجعل أحاسيسه قريبة من أولائك الأشخاص الذين يصفهم ، لا بل يحاول أن يخيّل إلى نفسه أن مشاعره ومشاعر أولئك شيء واحد .

يقول ارسطو : « إن الشعر أكثر أنواع الكتابة فلسفة » ، ويوافقه « وردزورث » على هذا معتبرا موضوع الشعر الحقيقة — لا الحقيقة الفردية أو المحلية — ولكن الحقيقة العامة العاملة ، إن الشعر هو صورة الإنسان الطبيعية ، والقيد الوحيد الذى يعمل تحته الشاعر هو أن يتيح لذة عاجلة لكائن إنسانى يسمعه — لا بصفته قانونيا ، أو طبيبا ، أو بحّارا ، أو عالم طبيعة ، أو فلسفة ، ولكن بصفته إنسانا ، وليس هذا القيد عيبا أو مهانة فى حق الشاعر ، بل على العكس ، هو اعتراف بجمال الوجود ، وهو عمل غير شاق علىّ من ينظر إلى الدنيا بعين الحب ، وهو احترام نؤديه لخاصية الفطرة فى الإنسان — وهى اللذة — فالمرء مفطور على أن تقوم حياته على أساس اللّذة ، بها يعرف ويحس ، ويعيش ، ويتحرك ، ويشارك غيره فى وجدانه ، ويتأمل الحقائق العامة .

وهنا تتجه نظرية « وردزورث » اتجاها فلسفيا سيكولوجيا قائما على مبدأ اللّذة ، يصل به إلى أن شعور الشاعر ينشأ فى جوّ من اللّذة ، وهدفه هو عرض الحقيقة عرضا يورث اللذة — سنة الله فى خلقه ، ولن تجد لسنة الله تبديلا .

ومعرفة العالم والكيماوى وغيرهما لذيذة ، ولكن معرفة الشاعر تنفذ إلينا جزءا ضروريا من وجودنا ، ومن ميراثنا الطبيعى الذى لا يمكن فصله عنا ، على حين أن معرفة العالم معرفة فردية ، تصل إلينا فى بطء ، فرجل العلم يطلب الحقيقة من بعيد ، ويحبها ويحرص عليها فى وحدته ، ولكن الشاعر يغنى أغنيته ، فيطرب ، ويطرب معه الناس جميعا.

إن الشعر هو جوهر المعرفة وروحها اللطيف ، وإن الشاعر هو صخرة الدفاع عن الطبيعة الإنسانية ، يحمل معه أينما سار تعاطفا وحبا ، وعلى الرغم من فروق الأرض والجو ، ومن فروق اللغة والعوائد ، والقوانين والتقاليد ، وعلى الرغم من الأشياء التى تبلى وتذهب من العقل فى سكون ، فإن الشاعر يربط المملكة الإنسانية كلها برباط من الوجدان والمعرفة ، وهو يجد موضوعاته فى كل مكان ، ويجول حيثما وجد جوا من الإحساس يطير فيه بجناحيه ، وإذا كانت جهود رجال العلم ستخلق تطورا جديدا مباشرا أو غير مباشر — فى ظروفنا ، وفى التأثرات التى تصل إلينا ، فإن الشاعر سوف لا يتوانى عن تتبع هذه التطورات ، وسيكون دائما مستعدا لحمل الإحساس إلى موضوعات العلم نفسه ، فكل ما يكشفه الكيماوىّ وعالم النبات وعالم المعادن سيكون موضوعا لمناسبة فن الشاعر . إن الشاعر يتميز عن بقية الناس بسرعة تفكيره وإحساسه بلا تنبيه عاجل مباشر ، وبقدرة أكبر على التعبير عن الأفكار والأحاسيس ، هذه الوجدانات والأفكار العامة عند الناس ، وهى لا شك تتصل بعواطفنا الروحية ، وإحساساتنا الحيوانية ، وبما يسببها ويثيرها ، تتصل بعمليات العناصر ، وبمظاهر الوجود المنظور ، بالعاصفة وشعاع الشمس ، بتطورات الفصول ، بالحرارة والبرودة ، بفقد الأصدقاء الأحباب ، بالأذى والعتب ، والرجاء والخوف ، والاعتراف بالجميل .

هذه وما شابهها هى الموضوعات والأحاسيس التى يصفها الشاعر ، وهى بعينها أحاسيس بقية الناس ، وما يهمهم ، وما يعنيهم.

إن الشاعر يفكر ويحس بروح الوجدانات الإنسانية ، فكيف تختلف لغته — إذن — اختلافا كبيرا من لغة بقية الناس الذين يحسّون ويشاهدون فى قوة ووضوح ! إن

الشعراء لا يكتبون للشعراء فحسب ، ولكن للناس ، وإن الشعر هو أول المعرفة الإنسانية ونهايتها ، وإنه خالد خلود قلب الإنسان[1] .

إننا نلاحظ أن « وردزورث » يتنزل من عليائه إلى عامة الناس ودهمائهم، لأنه يجد فى بيئة هذه الحياة أرضا خصبة — على حدّ قوله — تنمو فيها مشاعره ، وتستيقظ انفعالاته ، وهو يريد أن يكشف عن هذه الحياة البسيطة الخشنة دون تزييف ولا تنميق ، فاقترب بذلك من لغة الشعر البسيطة العادية التى يفهمها ويتذوقها عامة الناس ، وذلك — لعمرى — انحدار بلغة الشعر الراقية التى ينبغى أن يتطاول إليها العامة والخاصة ، لتسمو بأذواقهم ، وترتفع بمستواهم الأدبى والفنىّ وإذا تواضع الشعر ، وهبط من عليائه إلى الدهماء ، ضعفت منزلته الأدبية ، إن الشعر أشبه شىء بالطائر الذى يندر أن يقع على الأرض ، ويظل فى معظم حياته محلقا فى السماء ، متنقلا بين الأفنان اليانعة ، ممتزجا بالزهور والرياحين ، قد يكون « وردزورث » محقا لو انه جعل الشعر يتنزل من عليائه ليصوّر أحوال الدهماء ، ويلتقط بحاسّته اللاقطة قضاياهم ومشاكلهم ، فيحسن التعبير عنها ، وقد يكون محقا كذلك إذا أرخى العنان للشعر أن ينتزع تجاربه من كدح الإنسان ، وشقاء الإنسان ، على أن يظل مع ذلك محتفظا بلغته الراقية ، وصوره الجميلة ، وترانيمه الموسيقية العذبة ، فيتميز بذلك عن النثر الفنى لما فيه من قيد ، أو زيادة فى القيد ، وهذا القيد من الوزن والقافية لا يجعل من الشعر معضلة المعضلات ، ولا يصنع منه صخرة تتكسر على قمتها ملكات الموهوبين ، وقرائح النابغين ، إنه يعين القريحة على أن تجود بخير ثمارها الأدبية ، وكثيرا ما يصل الشاعر إلى المعنى الفذّ الذى لم يكن يقصد إليه من خلال القيد ، وكثيرا ما يكتشف النقاد من خلال القيود الشعرية معانى ومضامين لم تكن فى بال الشعراء وهم ينتجون قصائدهم .

على أن يظل أسلوب الشعر هو أسلوب الشعر الذى يتميز عن أسلوب النثر بما فيه من طاقات عاطفية هائلة ، تثير الانفعالات العميقة ، وتركب أجنحة الخيالات الهائمة ، وعلى أن يظل أسلوب النثر هو أسلوب النثر بما فيه من دقة الأفكار ، ووضوح الحقائق ، ولمسات الخيال ، وإعتدال العاطفة .

---

(١) من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده : ٧٤ وما بعدها .

إن هذا التواضع الشديد الذى يتواضعه الشعر فى نظر « وردزورث » يبتعد بنا عن نظرية السهل الممتنع ، الذى يخيل إلى المتلقين أنهم يستطيعون الاتيان بمثله ، ولكنهم يحسون بعجزهم وتقصيرهم حينما يباشرونه ، ويريدون الوصول إلى مداه .

ونظرة « قدامة بن جعفر » الناقد العربى حينما أباح المعانى عامة للشاعر لم يكن يقصد من وراء ذلك إلى أن يتنازل الشعر عن عرشه ، ويعيش فى أكواخ الدهماء والعامة ، إنه يذهب إلى أن تكون جميع المعانى قابلة لعنصر الشعرية ، خاضعة للتجارب البشرية ، لا فرق بين معنى وآخر إلا من جهة الصياغة ، وبلوغ الجودة ، على أن تكون السهولة والبساطة مما يحفظ على الشعر روعته وصفاءه ، وبعد منزلته فى النفوس ، والتطلع إليه فى عليائه الراقية ، تماما كما نقرأ شعر أبى العتاهية ، والبحترى ، والبهاء زهير ، وبعض نماذج المتنبى ، ونماذج الغزل العذرىّ .

وفى رد « كولردج » Coleridge على صاحبه « وردزورث » Wordsworth يذهب إلى أن القصيدة تحتوى نفس العناصر التى يحتويها التأليف النثرى ، فليس الفرق بينهما — إذن — إلا كيفية جمع تلك العناصر معا تبعا لهدف معين ، وعلى حسب الفرق فى الهدف يكون الفرق فى التأليف ، فمن الممكن مثلا أن نؤلف تأليفا منظوما يكون الغرض منه مجرد إعانة الذاكرة على حفظ مجموعة من الحقائق والملاحظات بنوع من الترتيب السطحى ، وأن نسمى التأليف الناتج قصيدة ، بمجرد أنه يختلف من النثر بالوزن والقافية ، أو بهما معا ، وفى هذا المعنى — وهو أحط المعانى — نستطيع أن نطلق اسم قصيدة على الضوابط المعروفة بالانجليزية لأيام الأشهر ، ومثلها فى ذلك ضوابط العربية ومتونها ، وبما أن هناك لذة خاصة فى توقع تكرار الأصوات والكميّات ، فإن كل تأليف يحتوى هذا العنصر الجذاب ، يصح — مهما تكن محتوياته — أن يسمى من حيث التشكل السطحى قصيدة . ولكننا نستطيع أن نميز بين أنواع التأليف بعضها وبعض من حيث الهدف والمحتويات أيضا ، فتارة يكون الهدف المباشر إيصال الحقائق ، سواء أكانت حقائق قطعية قابلة للبرهان كأعمال العلم ، أم حقائق جرّبت وسجلت كما فى التاريخ ، وقد يقترن بتحقيق هذا الهدف نوع من أسمى أنواع اللذة العقلية ، ولكن إيصاله ليس العرض المباشر ، وتارة يتجه التأليف إلى إيجاد اللذة ، وينجح فى ذلك نجاحا كبيرا ، دون أن يكون موزونا أو مقفى ، كما فى القصة والرواية .

فهل مجرد إضافة الوزن مع القافية أو بدونها يسمح لمثل هذه الكتابات أن تسمى قصائد ؟ إنه لا شىء يحدث لذة دائمة إلا إذا احتوى فى نفسه سرّ هذه الخاصة ،

وإن تحقيق لذة سامية دائمة لا يجيء من مجرد إضافة الوزن ، وإنما يجيء حيث يكون لكل جزء فى العمل الفنى نصيبه فى بناء اللّذة المشتركة ، وحيث تكون الأجزاء متناسقة معا تناسقا يبرِّرُ الانتباه الخاص لكل منها ، واللّذة المتكررة بتكرّرها مع النغم الموزون ، بجانب اللذة العامة الحاصلة من تآلفها جميعا .

فالقصيدة من هنا هى ذلك النوع من التأليف الذى يخالف الأعمال العلمية فى أنه يتخذ إيصال اللّذة — لا تقرير الحقيقة — هدفه المباشر ، والذى يتميز من بقية أنواع الكتابة التى تشترك معه فى هذا الهدف ، بأنه يرمى إلى تحقيق لذة عامة تصدر عنه باعتباره وحدة متماسكة ، تتمشّى ونشوات الارتياح الخاصة التى تصدر عن كل جزء من أجزائه .

القصيدة المشروعة — إذن — هى التى يشدّ بعض أجزائها بعضا ويفسّره ، كلّ يقوم بنصيبه فى بناء الهدف العام للتأليف المنظوم ، ويتناسق وإياه ، ولقد أجمعت كلمة النقاد الفلسفيين فى كل العصور على أن شرف هذا الاسم (قصيدة) ينبغى ألا يخلع على نوعين من التأليف ، ينسبان خطأ إلى القصيدة : أحدهما سلسلة من الأسطر المنظومة أو الأبيات ، يستقل كل منها بانتباه القارىء جميعه ، وينفصل فى السياق حتى يصبح وحدة منفكة ، لا عنصرا منسجما ، والثانى تأليف مهلهل يمر عليه القارىء مرّا سريعا ، ويجمع منه النتيجة العامة ، دون أن ينجذب إلى عناصره المكوّنة له ، أو يعطى كلا منها نصيبه من الانتباه ، يجب — إذن — أن تكون القصيدة بحيث تحمل القارىء معها إلى الأمام ، لا بمجرد الدافع الآلى للاستطلاع ، ولا بمجرّد الرغبة الملحّة فى الوصول إلى النتيجة النهائية ، ولكن عن طريق النشاط البهيج لعقل يلذّ ما فى الرحلة نفسها من طرائف وآثار ، يجب أن تكون حركة القارىء مثل حركة الحيّة التى اتخذها المصريون رمزا للقوة الذهنية ، أو مثل حركة انتقال الصوت فى الهواء ، يجب أن تكون بحيث يقف القارىء عند كل خطوة ، أو يتراجع إلى الوراء قليلا ليجمع من تلك الحركة قوة تحمله ثانية فى سيره إلى الأمام .

هكذا قرر « كولردج » صفات القصيدة الجيدة ، ثم مضى يبحث :

ما الشعر ؟ وما الشاعر ؟

ويجيب على ذلك بأن كتابات « أفلاطون » و « تيلور » وأشباههما ، تمدّنا ببراهين قطعية على أن شعرا من أسمى طراز يمكن أن يوجد بلا وزن ولا قافية ، ويمكن

أن يوجد حيث الهدف المباشر تقرير الحقيقة ، لا إيحاء اللذة ، وإذن فأى معنى نعطيه للشعر فإنه يحمل فى طيّه نتيجة لازمة هى أنه فى القصيدة الطويلة لا يمكن أن تكون كل جزئياتها من الطراز الشعرى السامى ، غير أننا ملزمون من جهة أخرى إلزاما فنيا أن نجعل من القصيدة وحدة متجانسة ، فلا بدّ من أن تعمد إلى الأجزاء غير الشعرية فى القصيدة ، فنجعلها تلائم الشعر ، وتنسجم وإياه انسجاما ، وذلك لن يكون إلا باختيار وترتيب مقصود ، يقوم به الخاطر بتوجيه من الذهن والإرادة ، حتى يتحقق اشتراك العناصر فى خاصية لا بدّ من توافرها فى كل ما هو شعرىّ — وإن كانت غير مقصورة على الشعر — وهى إثارة مقدار من الانتباه أو الاهتمام المستمر الموزع توزيعا مناسبا فى صورة يقصر دونها النثر حديثا أو كتابة .

إن الشاعر فى صورته المثالية يثير النشاط فى النفس الإنسانية كافة ، ويخضع ملكاتها بعضها لبعض حسب أهميتها وشرفها ، وهو ينفث روحا من الوحدة تؤلف كلّا إلى كلّ وتجمعه ، وعدته فى ذلك تلك القوة التركيبية السحرية التى نطلق عليها اسم الخاطر أو الخيال ، هذه القوّة التى يدفعها الفهم والإرادة إلى العمل ، ويتوليانها بالتوجيه الحازم المستمر الرفيق تكتشف عن نفسها فى حفظ التوازن ، وفى التوفيق بين الكيفيات المتعارضة أو المتباينة ، فتجمع المتشابه إلى المختلف ، والمعنوى إلى الذاتى ، والفكرة إلى الصورة ، والفردىّ إلى العام ، وتؤلف بين الجديد الطريف ، والقديم المألوف ، بين حالة غير عادية من الانفعال ، ونوع غير عادىّ من الضبط والنظام ، وبين الحكم اليقظ الواثق ، والحماسة المتدفقة العميقة ، وهى إذ تمزج الطبيعى والمصنوع ، وتنسقهما معا ، لا تزال تخضع الفنّ للطبيعة ، والطريقة للمادة ، وإعجابنا بالشاعر لتأثرنا الوجدانى بالشعر .

هذا هو مجمل رأى « كولردج » فى القصيدة وفى الشاعر ، وعليه ينبنى نقده لصاحبه « وردزورث » الذى رأيناه من قبل يؤكد جانب الحساسية فى الشاعر ، وتقليد الطبيعة والإنسان ، والقدرة على التعبير عن الأفكار والأحاسيس فى لغة تقرب من لغة الناس .

وهنا نرى كيف يضع « كولردج » إصبعه على العبقرية الشعرية نفسها ، تلك التى تعمّر عقل الشاعر أولا ، وتكيف تصوراته وأفكاره وانفعالاته ، ثم يتجلى سحرها بعد فى خلق وحدة فنية ، تهزّ بمجموعها ، كما تسرّ بأجزائها ، وتثير عند القارىء أو السامع انتباها مستمرا متوازنا ، لا تسمو إلى إنتاج مثله لغة النثر فى حديثه أو كتابته .

ثم يقف « كولردج » أمام مادّة الشعر وقاموسه ووزنه ، ليفنّد ما ذهب إليه « وردزورث » فى ذلك المضمار ، فيقرر أننا نطرب لصور الحياة الخشنة فعلا ، ونلذّ جمالها ، نطرب لصورة الراعى يسوق غنمه ، أو الصائد ينشر شباكه ، أو الفلاحة ترد الماء بجرّتها ، ونطرب للقطعة الشعرية تقص قصة البدوى فى خيمته ، وقد عرّج عليه طارق مرمل الزاد معنىّ بحاجته .

ولعل مرجع هذا الطرب كما يرى « كولردج » واحد من أسباب ثلاثة :

١ ـــ كون الأشياء المعروضة طبيعية لم تغيِّر من بساطتها يد التهذيب والتثقيف الاجتماعى ، والنفس الانسانية تميل إلى الاعجاب بكل ما هو طبيعى ، بل تنزع فى الكثير من أحوالها إلى التجرد من مظاهر العمران ، والرجوع إلى أحضان الطبيعة .

٢ ـــ أن روحا رفيقة خفيّة من معرفة الفنان وموهبته تسرى تحت ذلك السطح الظاهر للمعرض الطبيعى ، فتمتزج به امتزاج الماء بالراح ، وتزيده سحرا وتأثيرا .

٣ ـــ إحساس بالسموّ والرفعة يثيره فى نفس القارىء ذلك التقابل المعروض عليه بين ما هو طبيعى خشن ، وما هو مصنوع رقيق ، كما يطرب أهل الطبقات الراقية إذ يطلعون على تقليد ناجح لآداب الطبقات الدنيا وأحاديثها ، وكالذى كان يفعله الملوك والأشراف فى الزمان الأول ، إذ يحتفظون فى بلاطهم بالمضحكين وذوى الغفلة ، والبارعين فى تقليد أصناف الناس .

والذى لا يوافق فيه « كولردج » صاحبه « وردزورث » أنه اختار الحياة المتواضعة الخشنة مادة لقصائده ، لا لسبب من هذه الأسباب الثلاثة ، بل لأن مشاعر القلب الأساسية ـــ كما يقول ـــ تجد فى ذلك الميدان أرضا أنسب لنمائها ونضجها ، ولأن تأمل هذه الأحاسيس فى بساطتها أيسر ، والتعبير الشعرى عنها يجىء أكثر حياة وقوّة .

والواقع أن « وردزورث » ورفاقه الرومانسيين يميلون إلى حب الطبيعة ، وتشخيصها ، والحديث إليها ، واستيحائها ما ضمنته من آيات وأسرار ، ثم هى إلى جانب ذلك جزء من الثورة التى يشنها الجديد على القديم ، والتى يسوق إليها مغالاة عصر من العصور فى التزام قاموس شعرىّ خاص ، وأوزان بعينها لا تقبل الزيادة ولا النقصان ، وشطحات شعرية تحلق فى الآفاق العليا ، كأنما تستنكف أن تتخذ من الطبيعة ومظاهرها وأهلها الفطريين موضوعات لها .

فصيحة « وردزوورث » صيحة تمرّد وإصلاح وعدول عن النماذج المحفوظة المتكلفة ، والموضوعات الموغلة فى التجريد .

و « كولردج » يعترف بهذا الفضل لصاحبه ، ولكنه يلاحظ أن أطرف قصائده التى كان مؤثرا فيها إلى درجة كبيرة أو صغيرة لم تستمدّ أشخاصها من الحياة الخشنة كما يريد أن يفهمها ، وأن العواطف واللغة التى افترض أنها نقلت عن عقول أولئك الأشخاص ومحادثاتهم إنما ترجع إلى ظروف وأحوال ليست مرتبطة ارتباطا ضروريا بخشونة العيش وسذاجته .

ولا يستطيع « كولردج » أن يوافق صاحبه « وردزوورث » فى زعمه من أن أحسن أجزاء اللغة إنما يشتق من الموضوعات التى يتصل بها عوام الناس ، وأرباب الحرف والمهن فى حياتهم اليومية ، وله على ذلك جوابان .

الأول : أنه إذا كان الاتصال بالشىء يستلزم معرفته إلى درجة تجعل من الممكن التأمل فيه تأملا مميزا ، فإن معرفة الجلف غير المتعلم بما حوله من الأشياء لا تمدّه إلا بقاموس من التعبير ضئيل جدا ، ذلك لأنه لا تتحدد فى تفكيره إلا الأشياء المألوفة ، وصفات الأعمال التى تتطلبها حاجاته الجسيمة ، أما ما عداها من الطبيعة ، فيبقى التعبير عنه مقصورا على عدد قليل من الألفاظ الغامضة المختلطة فى ذهنه .

الثانى : أن هناك طوائف من العجماوات لها أصوات مميزة تستطيع بها أن تلفت نظر الآخرين إلى مطالبها من طعام ومأوى وأمن ، ومع ذلك نتردد فى تسمية هذه الأصوات لغة ، ولاشك أن أحسن أجزاء اللغة الإنسانية إنما يشتق من التأمل فى أعمال العقل الإنسانى نفسه ، وهذا يتألف من استخدام رموز ثابتة — استخداما اختياريا — للتعبير عن الخطوات الداخلية للعقل ، وعن عمليات الخيال ونتائجه ، وهذه لا يشعر الرجل غير المثقف بالجزء الأكبر منها . على حين أنك تجد معظم غير المتعلمين فى الجماعة المتمدينة يشاركون فى هذه الألفاظ بالتقليد ، أو الحفظ لما يسمعونه من معلميهم ، وأولى الزعامة فيهم .

إن لغة كل شخص تختلف حسب مقدار معرفته ، ونشاط ملكاته ، وعمق أحاسيسه أو سرعتها ، ثم تختلف أيضا حسب الخصائص المشتركة للطائفة التى ينتمى إليها ، وحسب الكلمات والتعابير التى ترد فى الاستعمال العام لبيئته الواسعة .

فأى هذه النواحى يعنى « وردزورث » حينما يصف اللغة التى يستعملها فى شعره بأنها اللغة الحقيقية (Real) وأنها لغة الحياة الحقيقية .

إن هذا الغموض تنبه له « كولردج »، وعنده أن كلمة (Real) هنا لا محل لها ، وأنه يجب أن تأخذ مكانها كلمة أخرى ، أو تعبير آخر مثل . اللغة العادية ، أو اللسان الشائع مثلا .

أما القيد الذى أضافه « وردزورث » وهو أنه سيستعمل اللغة الحقيقية للناس ، وهم تحت تأثير حالة خاصة من الهزة والتأثر ، فذلك لن يفيد كثيرا ، إذ أن طبيعة كلمات الشخص الواقع تحت تأثير حالة مثيرة من الفزع أو الحزن أو الغضب إنما تتوقف بالضرورة على ما اختزن عقله من قبل من حقائق عامة وتصورات وأخيلة ، وكلمات تعبر عن هذه كما وكيفا ، فالانفعال أو التأثر لا يخلق جديدا وإنما يزيد نشاط الموجود .

ومن ثم لن يجد الشعر — كما يفهمه « كولردج » فى مظاهر الحياة الخشنة جوّه الذى يحلق فيه ، أو موضوعه الذى يجرى فيه قلمه بالإبداع والتصوير ، وإذا قصصنا حواشى هذه الحياة ، وهذبنا جوانبها ، كما فعل « وردزورث » خرجت عن أن تكون حياة خاصة كالذى يزعمه . أما من حيث اللغة ، فقد ذهب « وردزورث » إلى أن لغة النثر لا تختلف عن لغة النظم بدليل أنه قد يجىء فى سياق النثر نظام من الكلمات والجمل إذا نقل بنصه إلى النظم كان حسنا مناسبا ، وقد يعثر الباحث على عبارات جميلة ، وجمل كثيرة الورود فى قصائد جيدة إذا ما نقلت إلى النثر كانت مناسبة وجيّدة كذلك .

ويوجه « كولردج » هنا اعتراضا إلى صاحبه يقول : أليست هناك أحوال من التعبير أو أنظمة من الجمل ، تكون فى مكانها الطبيعى المناسب فى تأليف نثرى جادّ ، ولكنها تفقد حسن ائتلافها وتجانسها فى الشعر الموزون ؟ ثم ألا يحدث أن تكون هناك فى لغة القصيدة أنظمة مناسبة من الكلمات والجمل وصور الكلام ذات الجرس والنبرات الخاصة ، وهذه بعينها إذا ما نقلت إلى تأليف نثرى جادّ بدت غريبة نابية ؟ مثل هذا يحدث ، بل يجب أن يحدث .

ويبحث « كولردج » مسألة الوزن ، وما يجب أن تكون عليه لغته وتعبيره ، فيرجع أصله إلى توازن فى العقل ، يحدثه المجهود الاختيارى الذى يحاول أن يأخذ بزمام الانفعال ، ويلطف من حدّته ، فأول التيار الشعرى موجة تهز كيان النفس ، وتحرك

موازين وجدانها وأحاسيسها ونظم عواطفها ، ولكى تستعيد النفس هدوءها ونظامها يتدخل جانب الإرادة والحكم منها تدخلا واعيا ، فينظم هذه الفورات الانفعالية ، ويضع لها معالم وحدودا تضبط سيرها ، وتؤدى بها إلى غايتها المنشودة ، وهى إحداث اللذة العقلية ، ومن هذا التوازن بين الحالتين المتعارضتين ، حالة التأثر الوجدانى ، وحالة الضبط الإرادى ينشأ الوزن الشعرى .

هاتان الناحيتان ــ ناحية الانفعال الطبيعى ، والغرض الإرادى ــ يجب أن تتوافقا ، وأن تجتمعا ، لا اجتماع جوار فحسب ، ولكن اجتماع تمازج واتحاد ، وهذا الاتحاد إنما يظهر فى تكرار هيئات الكلام ــ التى كانت فى الأصل وليدة الانفعال ، ثم تبنتها الارادة ، ونظمت سيرها ــ تكرارا أكبر مما يرغب ويحتمل لو لم يكن الموقف السيكولوجى على هذه الصورة ، أى لو لم يكن المقام مقام وجدان متأثر طامنت من جماحه يد القوة الضابطة ، وأخذت بزمامه إلى حيث يبلغ الهدف المطلوب .

هذا التمازج يميل إلى أن يحدث من نفسه استخداما للغة بديعة الصور ، محركة للذهن أكثر مما تستلزمه حالة أخرى لم يجتمع فيها هذان العنصران ، وليس الموقف الشعرى فى حقيقته إلا ميثاقا ضمنيا معقودا بين الشاعر والقارىء ، يأخذ فيه الشاعر على عاتقه أن يوفر للقارىء نوعا ودرجة خاصين من التأثر اللذيذ ، وينتظر القارىء من الشاعر أن يفى له بذلك الميثاق .

ويلاحظ « كولردج » أن صاحبه لا يفتأ فى كتاباته ينى قيمة الوزن على المقدرة التى يؤثر بها خلال اتحاده مع العناصر الأخرى للشعر ، ولكن « وردزورث » لا يتعرض للسؤال المهم وهو : ما هى تلك العناصر التى لا بدّ أن يتحد بها الوزن ، لكى يحدث تأثيره فى تحقيق اللذة العقلية ؟ « إنما مثل الوزن فى الأغراض الشعرية مثل الخميرة » ليس لها من نفسها كبير قيمة ، ولا لطعمها كبير لذة ، ولكنها تهب حيوية وروحا للسائل الذى تمزج معه مزجا مناسبا .

إن الوزن منبه للانتباه ، ولكن ليس ذلك للذة خفية فيه ، فلا بدّ لتوافر هذه اللّذة من أفكار وتعابير مناسبة تصحب الوزن ، والشاعر إنما يلجأ إلى النظم ، لأنه سيستعمل لغة تختلف من لغة النثر ، وإذا لم تكن القصيدة على هذه الصورة جاء نظمها ضعيفا ، مهما تكن طرافة الفكر التى يستمدها العقل الفلسفى من حوادثها أو معانيها .

إن من يقلب الموضوع على وجوهه يجد الوزن هو الصورة الطبيعية للشعر ، ويجد الشعر من غير وزن أبتر ناقصا ، وإذا كانت الصلة على هذه الدرجة فكل ما يتحد مع الوزن ــ مهما يكن جوهره غير شعرى ــ يجب أن يكون له اشتراك مع الشعر فى بعض الصفات . وإذا كان الشعر ــ كما يقول « وردزورث » يتضمن على الدوام حالة مثارة من الأحاسيس والملكات ، فإن من المعروف المقرر فى دراسات النفس أن لكل انفعال هزة نفسانية خاصة به ، ومن الواجب والطبيعى أن تكون له كذلك صورة خاصة به من التعبير .

إن الجبلة الروحية السامية للإنسان تحفزه على الدوام إلى أن يتطلب الوحدة عن طريق الملاءمة والانسجام ، وهذه الفطرة الإنسانية تتكشف عن قانون مطّرد ، هو أن أجزاء الشىء الواحد يجب أن يكون سائرها بحيث يوائم العناصر الجوهرية المهمة فيه ، وهكذا يجب أن تكون القصيدة فى تعابيرها ووزنها وسائر أجزائها يسودها جوّ من الانسجام والتآلف .

إن هناك فرقا أساسيا بين لغة النثر ولغة النظم ، ولقد يكون موضوع القصيدة جيدا طريفا ، ولغتها صحيحة رصينة ، وروحها حية نشيطة ، ولكن أسلوبها على الرغم من كل ذلك لا يسلم من اللوم على أساس أنه نثرى ، وإنما ذلك لأن كلماته ونظامها يجدان مكانهما المناسب فى النثر ، ولا يجدان مكانهما المناسب فى المنظوم .

إن « وردزورث » ينادى بتحاشى القاموس الشعرى الخاص ، لأنه فى رأيه لا ضابط له ، ولا قيود تحدّ من مغالاة الشاعر فيه ، وإذن يكون القارىء تحت رحمته فيما يخترع خياله من ضروب الصور والأساليب[1] .

إن الهدف الرئيسىّ للنقد هو أن يقرر مبادىء للكتابة الأدبية ، أكثر مما يضع قواعد للحكم على ما كتب الآخرون (ومن هذه المبادىء أنه على النقاد ألا يحكموا على أى شىء بمساوئه ، وأن يجعلوا أولى محاولاتهم كشف محاسنه) .

وإذا سأل سائل : على أى القواعد ينظم الشاعر أسلوبه ، أن لم يتمسك كل التمسك بما يسمع من الناس فى الأسواق والمجامع والطرقات والمزارع من ألفاظ وعبارات ؟

(١) فى هامش ص ١٠٢ من المرجع السابق : هذه الاشارة تستحضر إلى ذهن القارىء مذهب أبى تمام وأضرابه من الشعراء ، ممّن أبعدوا فى طلب المعانى ، وتكلفوا تصويرها ، حتى أبهم شعرهم أحيانا على قرائهم وسامعيهم

يجيب « كولردج » بلا تردّد : على القواعد التى تجرّده الجهالة بها أو إهمالها من صفة الشاعرية ، وتعرضه فى صورة الأبله أو الدعىّ ، على قواعد تأليف الكلام والمنطق والسيكولوجيا .

وباختصار : على أساس معرفة الحقائق المادية والروحية المتصلة كل الاتصال بفنه ، والتى ينظمها النظر السليم بين الناس ، ويستخدمها ويصيرها بالتعود غريزة وطبعا ، فتصبح ذخيرة ممثلة لآرائهم وخبراتهم ونتائجهم التى وصلوا إليها على توالى الأيام ، وتكتسب بينهم اسم الذوق . إن الشاعر يستطيع أن يميز بين اللغة المناسبة للغضب المكبوت ، والغضب المطلق السراح ، أو بين سوْرة الغضب ، وفوْرة الغيرة ، عن طريق قوة الخيال التى تتجه إلى ما هو أصيل عام فى الطبيعة الإنسانية ، وعن طريق قوة الملاحظة والتأمل الذى يقرب لعيون الملاحظ ميدان نظرها ، ويمدّها بقوة نفاذة مبصرة .

إن « كولردج » لا يشك فى أن قوة الخيال والتأمل ، وما يقوم عليها من ملاحظة ، وما يحتوى عقل الشاعر من معرفة بأسرار الطبيعة الإنسانية ، هى مصادر التمييز الصحيح ، ومن طريق هذا التمييز ، وبنفس هذه الوسائل يستطيع الشاعر أن يتعرف نوع التأثر الذى يحدثه التأليف الشعرى ، ويتبين درجته ، فهو يعرف من طريق اللقانة فروق الأسلوب التى توحيها عملية الشعر ، ويعرف المزيج المناسب لها من الإرادة الواعية ، وفى أى الأمثلة تنحط ألوان العبارة وصورها إلى مجرد وسائل آلية للزينة وربط الكلام .

إن الحقيقة هى لنفسها الضوء والدليل ، وهى تميز بذاتها بين نفسها وبين الزور والبهتان ، وكذلك العبقرية الشعرية تميز من طريق غريزتها الأبوية بين أطفالها الحقيقيين ، وبين الممسوخين والمنسوبين إلى اسمها كذبا ، والمحمولين إلى مهدها حملا ، على يد جنّيات الغرور ، وعرائس العرف الشائع .

إن الشعر لا يقبل أن يفرض عليه مبدأ خارج عن طبيعته ؛ فإنّ ذلك يحوّله إلى فنّ آلىّ ، وإن قواعد الخيال هى نفسها قوى النمّو والانتاج ، وليست الكلمات التى تظهر فيها إلا المعالم والظواهر الخارجية للثمرة ، وقد يكون من المستطاع أن تحسّد صورة خادعة لشكل الثمرة وألوانها السطحية ، ولكن الخوخة الرخامية تبقى أبدا باردة جامدة ، لا يرفعها إلى فمه إلا الطفل الصغير[1] .

(١) من الوجهة الحسية فى دراسة الأدب ونقده : ٨٧ وما بعدها .

والآن بعد هذه الجولة التى نحسها قد طالت بين الناقدين الكبيرين « وردزورث » و « كولردج » ما هى النتائج التى نخرج بها فى مجال النقد الأدبى ، والتى تهمّ القراء والنقاد على السواء ؟ وما صلة قدامة بن جعفر الناقد العربى بذلك كله .

أولا : لقد أثار « وردزورث » قضية « الشعرية النثرية » فليس فى طبيعة الأشياء لديه أن تختلف لغة الشعر عن لغة النثر ، والجزء الأعظم من لغة أية قصيدة جيّدة يجب ألا يختلف من لغة النثر الأدبى الجيد إلا من حيث الوزن ، ولا يقف الأمر عند هذا الحدّ ، بل أنت تجد فى الواقع لغة معظم الأجزاء الطريفة من أحسن القصائد هى بعينها لغة النثر إذا كان التأليف جيدا ، ويكفى فى نظره للتفرقة بين الشعر والمنطق اليومى الخشن المتبذل أن تختار لغته من بين اللغة التى يتكلمها الناس اختيارا قائما على الذوق والإحساس ، والكلام عنده لا ينقسم إلى شعر ونثر ، وإنما ينبغى أن ينقسم إلى شعر وعلم ، ومن الشعر ما هو منظوم ومنثور ، ومهما يكن نصيب الشاعر من الملكة الشعرية فليس هناك من شك فى أن اللغة التى توحيها إليه لا يمكن إلا أن تكون فى الغالب أقل فى حيويتها وصدقها من اللغة التى يتكلمها الناس فى حياتهم الحقيقية ، تحت تأثير ضغط مشاعرهم . وقد يجىء فى سياق النثر نظام من الكلمات والجمل إذا نقل بنصه إلى النظم كان مناسبا وحسنا ، وقد يعثر الباحث على عبارات جميلة ، وجمل كثيرة الورود فى قصائد جيّدة إذا ما نقلت إلى النثر كانت مناسبة وجيدة كذلك .

ويردّ « كولردج » على صاحبه بأن هناك أحوالا من التعبير ، وأنظمة من الجمل تكون ملائمة فى مكانها الطبيعى ، وهى فى تأليف نثرى جاد ، ولكنها تفقد حسن ائتلافها وتجانسها فى الشعر الموزون ، بأن هناك فى لغة القصيدة أنظمة مناسبة من الكلمات والجمل وصور الكلام ذات الجرس والنبرات الخاصة إذا ما نقلت إلى تأليف نثرى جادّ بدت غريبة نابية .

ومن هنا يؤكد « كولردج » الفرق الصارم والتحديد الدقيق بين لغة الشعر ، ولغة النثر، ثم يثير مسألة الوزن فى الشعر ، ليعقد صلة قوية بينه وبين لغة الانفعال المصوّرة التى تتميز بسمات تجعلها تنفرد عن أسلوب النثر ، ويرجعه إلى توازن فى العقل يحدثه المجهود الاختيارى الذى يأخذ بزمام الانفعال ، ويلطف من حدّته . فالتيار الشعرى يجىء على شكل موجة تهز كيان النفس هزّا شديدا ، وتثير

وجدانها وأحاسيسها ، ولكي تستعيد النفس هدوءها واتزانها لا بدّ من تدخل الإرادة ، لتنظم فورة الانفعال ، وتضع لها حدودا ومعالم تضبط سيرها ، وتؤدى بها إلى إحداث اللّذة العقلية ، ومن هذا التوازن بين الحالتين المتعارضتين : حالة التأثر الوجدانى ، وحالة الضبط الإرادىّ ، ينشأ الوزن الشعرى .

فإذا كان الوزن مدينا بوجوده لحالة من التأثر ، فإن الوزن نفسه يجب أن يقترن باللغة التى تناسب هذا التأثر قوة وضعفا ، عمقا وسطحية .

وإذا كان المجهود الإرادىّ هو الذى يصوّر هذه العناصر فى صورة موزونة ، موفقا بذلك بين التأثر واللّذة العقلية ، فمن الواجب إذن أن تتميز آثار الإرادة فى اللغة الموزونة تمييزا نسبيا .

فالانفعال الطبيعى ، والغرض الإرادى يتمازجان ويتفقان ، وينشأ عن هذا التمازج والتوافق استخدام لغة بديعة الصور ، تحرّك الذهن أكثر مما تستلزمه حالة أخرى لم يجتمع فيها هذان العنصران .

ويكون الوزن حينئذ منبها للانتباه ، ولكن ليس ذلك للذة خفية فيه ، فلا بدّ لتوافر هذه اللّذة من أفكار وتعابير مناسبة تصحب الوزن ، والوضع الصحيح هو أن الشاعر إنما يلجأ إلى النظم لأنه سيستعمل لغة تختلف عن لغة النثر ، وإذا لم تكن القصيدة على هذه الصورة جاء نظمها ضعيفا مهما تكن طرافة الفكرة التى يستمدها العقل الفلسفى من حوادثها أو معانيها .

وإذا كان الشعر كما يقول « وردزورث » يتضمن على الدوام حالة مثارة من الأحاسيس والملكات ، فإن من المعروف المقرر فى دراسات النفس أن لكل انفعال هزة نفسانية خاصة به ، وإذا كان الأمر كذلك فلا بدّ أن تكون له صورة خاصة من التعبير ، وحيث توجد تلك الموهبة أو العبقرية التى تؤهل صاحبها الكلام لأن يتطلع إلى شرف الشعر ، ترى عملية النظم نفسها تتطلب ، بل تحدث حالة غير عادية من التأثر ، وهذه بطبيعة الموقف تتطلب وتبرز خلافا بينا فى تعابير اللغة ، كما يحدث — على هيئة أصغر — فى انفعالات الحب والخوف والغضب والغيرة وما إليها ، « ولقد تسخن العجلات ، وترمى بالشرر من سرعة دورانها .

إن المتتبع لما جرى عليه العرف بين أحسن الشعراء فى العالم على مسار التاريخ لن يتردد فى وجود فرق أساسى بين لغة النثر ، ولغة الشعر ، ولقد يكون موضوع القصيدة جيدا طريفا ، ولغتها صحيحة رصينة ، وروحها حيّة نشيطة ، ولكن أسلوبها

لا يسلم من اللوم لأنه نثرى ، تجد كلماته وجمله وتعابيره مكانها المناسب فى النثر ، ولا تتفق أو تنسجم مع روح التأليف المنظوم .

أما قدامة بن جعفر فقد جعل المعانى كلها معرضة للشاعر ، يأخذ منها ما يشاء ، ويدع ما يريد ، فمساحة المعانى الشعرية هى مساحة المعانى النثرية ، إلا أنهما يفترقان فى خصائص وسمات تحدّد مجال كل منهما وسبق أن تحدثنا حديثا مسهبا عن المبالغة والغلو عند قدامة ، هذه المساحة الهائلة من المعانى التى تتسع لكل ما فى الحياة ، والتى يغترف منها الشاعر والكاتب ، يرسم فيها قدامة الطريق التى تؤدى بالشاعر إلى الشعر ، ويضع له معالم وعلامات ، ليستطيع من خلالها أن يصل إلى مرتبة التجويد ، أو إلى أية مرتبة أخرى تتفق ومواهبه الطبيعية .

ومن خلال هذا الانطلاق الذى ينطلقه الشاعر فى عالم المعانى تكون للشعر درجات متفاوتة على حسب الاستعداد الفطرى ، وتكون للشعر لغته التى يتميز بها عن أسلوب النثر .

« فاللفظ ينبغى أن يكون سمحا ، سهل مخارج الحروف من مواضعها ، عليه رونق الفصاحة ، مع الخلوّ من البشاعة ، والوزن ينبغى أن يكون سهل العروض ، ومن نعوته « الترصيع : وهو أن يتوخّى فيه تصيير مقاطع الأجزاء فى البيت على سجع أو شبيه به ، أو من جنس واحد فى التصريف ، وأكثر الشعراء المصيبين من القدماء والمحدثين قد قصدوا هذا المنحى ، وإنما يحسن إذا اتفق له فى البيت موضع يليق به ، فهو لا يحسن فى كل موضع ، ولا على كل حال ، ولا هو أيضا إذا تواتر واتصل فى الأبيات كلها بمحمود ، فإن ذلك إذا كان دلّ على تعمّد ، وأبان عن تكلف ، على أن من الشعراء القدماء والمحدثين من قد نظم شعره كله ، ووالى بين أبيات كثيرة منه ، منهم أبو صخر الهذلى ، فإنه قد أتى من ذلك بما يكاد لجودته أن يقال فيه : إنه غير متكلف ، كقوله :

وتلك هيكلةٌ خَوْدٌ مُبَتَّلَةٌ صفراءُ رَعْبَلَةٌ فى منصب وسم[1] .
عذب مُقَبَّلُهَا جَذْلٌ مُخَلْخَلُهَا كالدِّعص أسفلُهَا مخضودةُ القدم[2]

(١) الخود الحسنة الخلق الشابّة ، والمتَّلة من النساء الحسنة الخلق ، فلا تكون حسنة العين سمجة الأنف ولا بالعكس ، والمنصب هو الحسب .

(٢) المقبّل هو الفم ، والمخلخل موضع الخلخال من الساق ، والدعص : الرمل

سود ذوائبها ، بيض ترائبها مَحْضٌ ضرائبها صيغت على الكرم[1]
سمح خلائقها دُرْمٌ مرافقها يُرْوى معانقها من بارد الشبم[2]

وإنما يذهبون فى هذا الباب إلى المقاربة بين الكلام بما يشبه بعضه بعضا ، فإنه لا كلام أحسن من كلام رسول الله ﷺ ، وقد كان يتوخى فيه مثل ذلك ، فقد كان يعوِّذ الحسن والحسين فيقول : « أعيذهما من السامة والهامة وكل عين لامة » وإنما أراد ملمة ، فلإتباع الكلمة أخواتها فى الوزن قال : « لامة » وجاء فى الحديث « يرجعن مأزورات غير مأجورات »

وإذا كان هذا مقصودا له فى الكلام المنثور فاستعماله فى الشعر الموزون أقمن وأحسن[3] . والقوافى تنعت عند قدامة بأن تكون عذبة الحرف ، سلسلة المخرج ، وأن تقصد لتصيير مقطع المصراع الأول فى البيت من القصيدة مثل قافيتها ، فإن الفحول والمجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخّون ذلك ، ولا يكادون يعدلون عنه ، وربما صرعوا أبياتا أخر من القصيدة بعد البيت الأول ، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره[4] . والمعنى ينبغى أن يكون مواجها للغرض المقصود ، غير عادل عن الأمر المطلوب ، ولما كانت أقسام المعانى التى يحتاج فيها إلى أن تكون على هذه الصفة مما لا نهاية لعدده ، ولا يمكن أن يؤتى على تعديد جميع ذلك ، ولا أن يبلغ آخره ، ذكر قدامة أمثلة ونماذج تكون دليلا لما لم يذكره ، وجعل ذلك فى الأعلام من أغراض الشعراء ، وما هم عليه أكثر حَوْمًا ، وعليه أشدّ رَوْمًا ، وهو المديح والهجاء ، والنسيب ، والمراثى ، والوصف ، والتشبيه[5] .

وذكر بعد ذلك ما يعمّ جميع المعانى الشعرية ، من صحة التقسيم ، وصحة المقابلة ، وصحة التفسير ، إلى اخر هذه الصفات التى تحدّد لنا سمات الشعر فى عقل قدامة ومنطقة ومخيلته ، مما نعرض له بشيء من التفصيل فى موقف آخر إن شاء الله .

من هنا لانجد أثراً فى كلام قدامة مما تردد على لسان « وردزورث » من أن لغة الشعر لا تختلف عن لغة النثر ، ويجب ألا تختلف ، والقصيدة الجيدة لا تختلف فى لغتها عن لغة النثر إلا من حيث الوزن ، وعلى ذلك تعدّ القصيدة نثرا موزونا ، ويعد

(١) الذوائب : الشعر فى أعلى الجبهة ، والترائب : الصدور ، أو ما تحت العنق ، محض ضرائبها : خالصة الأخلاق

(٢) درم مرافقها : مستوية مرافقها ، بارد الشبم : البارد ، يقال : ماء شبم أى بارد : انظر نقد الشعر لقدامة ص ٨٣ — ٨٤

(٣) نقد الشعر : ٨٥ (٤) السابق ٨٦ (٥) السابق ٩١

النثر شعرا غير موزون ، مما رأينا « كولردج » يردّ عليه ردّا شديدا ومقنعا فى الوقت نفسه ، إن « كولردج » يجعل للشعر لغته الخاصة التى تبتعد تماما عن نثرية النثر . وهذا ما نراه واضحا جليا فى مذهب قدامة الشعرى الذى رسم طريقا يلتزمه النقاد فى نقد الشعر .

أما الوزن الشعرى فقد فلسفه « كولردج » فلسفة جديرة بالاعتبار ، وجعله يستمد وجوده من عاملين ضروريين متوافقين ، هما الانفعال الطبيعى ، والغرض الإرادى الذى ينظم حركات الانفعال ، ويجعلها تتجه وجهة شعرية خالصة . بخلاف « قدامة » الذى قصر باعه عن إدراك هذا الغرض ، واكتفى بأن تكون سهولة العروض نعتا للوزن ، ولعله يقصد بسهولة العروض مقصدا نفسيا ، فكلما زادت درجة الانفعال ، وصدقت التجربة جاء الوزن سلسا رائقا ، بعيدا عن مظنة التكلف والاستكراه ، مستجيبا لما يمليه الانفعال من لغة الايقاع .

بقى شىء يشارك فيه « وردزورث » « قدامة » ، وهو أنه وقف نفسه على الجانب الخشن من هذه الحياة ، جانب عوام الناس ودهمائهم ، لأن المشاعر — كما يقول — تجد فى هذه الحياة أرضا خصبة تنمو فيها نموّا طبيعيا ، وتصل إلى ما قدّر لها من نضج وكمال فى لغة سهلة ، ولأن الناس فى تلك الحالة أقرب ما يكونون إلى الطبيعة وأشكالها الجميلة ، ولم يقف قدامة عند جانب الدهماء فقط ، لم يقصر همّه على سكان الأكواخ والمعانى التى تتردد فى بيئتهم ، بل تجاوز ذلك إلى الناس جميعا ، وإلى المعانى التى تتردد فى البيئات المختلفة ، فجعلها كلّها شعرية ، يستطيع الشاعر أن يحتك بها احتكاكا مباشرا ، وأن يجعلها مادة لتجاربه وقضاياه ، مهما اختلفت درجاتها من الرفعة والضّعة ، والرفث والنزاهة ، والبذخ والقناعة ، والمدح والهجاء ، وغير ذلك من المعانى الحميدة أو الذميمة .

هذه المعانى العامة يستخدمها الشعر ، كما يستخدمها النثر ، على أن يظل لكل منهما خصائصه التى تميزه عن الآخر .

« والنقد الحديث يفرق بين الشعر الكامل فى صفته من حيث هو شعر ، وبين النثر الفنىّ بوصفه نثرا بأن لغة الشعر هى لغة العاطفة ، ولغة النثر هى لغة العقل ، ذلك أن غاية النثر نقل أفكار المتكلم والكاتب ، فعبارته يجب أن تشف فى يسر وسهولة عن القصد ، والجمل فيه تقريرية ، علامات على معانيها ، ورسائل تنتهى بانتهاء الغاية منها ، وموضوعه حدث من الأحداث المبنية أولا على الفكر ، أما الشعر

فإنه يعتمد على شعور الشاعر بنفسه وبما حوله شعورا يتجاوب هو معه ، فيندفع إلى الكشف فنيا عن خبايا النفس أو الكون استجابة لهذا الشعور ، وفى لغة مصورة .

فالكلمات والعبارات فى الشعر يقصد بها بعث صور إيحائية ، وفى هذه الصور يعيد الشاعر إلى الكلمات قوة معانيها التصويرية الفطرية فى اللغة .

والشاعر يستغرق فى تجربته ، والكشف عنها هو غايته ، ونظره إلى جمهوره ثانوى ، لأن عمله استجابة إلى شعوره قبل أن يكون تلبية لفكره ، أما الناثر فغايته تبادل الحجج والأفكار ، ولذا يخف سريعا إلى غايته ، ونظره فى نثره موجه أولا إلى جمهوره .

والنثر فى تمام صياغته يوضح ما فيه من فكرة ، وكمال الشعر فى الإيحاء بما يزخر به من شعور أو عاطفة ، يلجأ فى الكشف عنهما إلى الوسائل الإيجابية الفنية فى تعبيراتها الدلالية والموسيقية ، يلقى عليهما أضواء فيها بعض الاسرار ، ليزيد الإيحاء قوة ، لأن الشرح والتفسير ليساهما الغاية الأولى للشعر ، وإنما غايته الوقوع على التعبير الايحائى الكامل للكشف عن حالة من حالات النفس فى صورة وجدانية . ونحن نستطيع أن نعبر عن الفكرة التى يحتويها النثر فى صورة أخرى ، ولكننا لا نستطيع ذلك مع الشعر ، لأن النثر على ما قد يتوافر فيه من صياغة أدبية يستهلك فى غايته ، على حين يقصد فى الشعر إلى تثبيت تجربة خاصة بوسائل التصوير والإيحاء ، والصياغة فى الشعر متصورة لذاتها ، لا يتم الايحاء إلا بها .

والشعر يقصد الشاعر فيه إلى التأمل فى تجربة ذاتية محضة ، أو ذاتية لها طابع اجتماعى ، لينقل صورتها الجميلة ، والشعر هو الخلق الأدبى الموقع للشىء الجميل ، ومرده إلى الشعور والذوق لا إلى الفكر ، ذلك أن موضوع الذوق هو الجمال ، والذوق لا شأن له بالواجب الذى هو موضوع الحاسة الخلقية ، ولكن الذوق مع ذلك يشرح مواطن الجمال فى الواجب من حيث هو جميل ، ويحمل على الرذيلة من حيث هى قبيحة . ولذلك كانت صلة الشعر بالحقائق العلمية من حيث جمالها أو قبحها ، لا من حيث البرهنة عليها .

والشعر فى استعانته بالموسيقى الكلامية إنما يستعين بأقوى الطرق الايحائية ، لأن الموسيقا طريق السمو بالأرواح ، والتعبير عما يعجز التعبير عنه[1] .

---

(١) النقد الأدبى الحديث : دكتور محمد غنيمى هلال : ٣٧٧ وما بعدها .

ثانيا : ويجىء فى ردّ « كولردج » على صاحبه حول قضية « الشعرية النثرية » حديث موضوعى جاد حول ما هية القصيدة ، وما تستتبعه تلك الماهية من لغة خاصة ، فالقصيدة تحتوى نفس العناصر التى يحتويها التأليف النثرى ، وليس من فرق بينهما إلا فى كيفية جمع تلك العناصر معا ، تبعا لهدف معين ، وعلى حسب الفرق فى الهدف يجىء الفرق فى التأليف ، فقد نؤلف كلاما منظوما يكون الغرض منه مجرد إعانة الذاكرة على حفظ مجموعة من الحقائق أو الملاحظات بنوع من الترتيب السطحى ، ويسمى هذا الناتج قصيدة لمجرد اختلافه عن أسلوب النثر بالوزن أو التقفية أو بهما معا .

هذا الكلام المنظوم — مجرّد النظم — بعيد كل البعد عن حقيقة الشعر ، ولا يتصل به بنوع من الصلة إلا فى التفعيلات الموزونة ، والكلمات المقفاة (وفى هذا المعنى وهو أحط المعانى نستطيع أن نطلق اسم قصيدة على الضوابط المعروفة بالانجليزية لأيام الأشهر ، ومثلها فى ذلك ضوابط العربية ومتونها ، كألفية ابن مالك التى يقول فيها :

كلامنا لفظ مفيد كاستقم   واسم وفعل ثم حرف الكلم

فهذه لا تؤدى إلى غاية فنية ، وإن كانت تؤدى بالضرورة إلى غاية علمية أو تعليمية ، وليس فيها من لذة خاصة سوى تكرار الأصوات ، وانسجام المقاطع .

فهل مجرد إضافة الوزن مع القافية ، أو بدونها يسمح لمثل تلك الكتابات أن تسمّى قصائد ؟ إنه لا شىء يحدث لذة دائمة إلا إذا احتوى فى نفسه سرّ هذه الخاصة ، وإلا إذا كان لكل جزء فى العمل الفنىّ نصيبه فى بناء اللّذة المشتركة .

ويخلص « كولردج » من هذا التفسير لماهية القصيدة إلى تعريفها : بأنها ذلك النوع من التأليف الذى يخالف الأعمال العلمية فى أنه يتخذ إيصال اللّذة — لا تقرير الحقيقة — هدفه المباشر ، والذى يتميز بأنه يرمى إلى تحقيق لذة عامة تصدر عنه باعتباره وحدة متماسكة ، تتمشى ونشوات الارتياح الخاصة التى تصدر عن كل جزء من أجزائه .

على أن شرف هذا الاسم (قصيدة) ينبغى ألا يخلع على نوعين من التأليف ، ينسبان إلى القصيدة خطأ : أحدهما سلسلة من الأسطر المنظومة أو الأبيات .

يستقل كل منها بانتباه القارىء جميعه ، وينفصل فى السياق حتى يصبح وحدة منفكة ، لا عنصرا مسحما ، والتانى تأليف مهلهل يمر عليه القارىء مرًّا سريعا ، ويجمع منه النتيجة العامة ، دون أن ينجذب إلى عناصره المكوّنة له ، أو يعطى كلا منها نصيبه من الانتباه .

وهنا نرى كيف يضع « كولردج » إصبعه على العبقرية الشعرية نفسها ، تلك التى تعمّر عقل الشاعر أولا ، وتكيف تصوّراته وأفكاره وانفعالاته ، ثم يتجلى سحرها بعد فى خلق وحدة فنية ، تهزّ بمجموعها ، كما تسرّ بأجزائها ، وتثير عند القارىء أو السامع انتباها مستمرا متوازنا ، لا تسمو إلى إنتاج مثله لغة النثر فى حديثه أو كتابته[1] .

وعند قدامة : هناك صفات للشعر إذا اجتمعت فيه كان فى غاية الجودة ، وهو الغرض الذى تنحوه الشعراء ، والغاية المضادّة لهذه الغاية هى نهاية الرداءة ، وللجودة أسبابها وأحوالها وأعداد أجناسها ، وما يجتمع فيه من الحالين أسباب ينزل له اسم بحسب قربه من الجيد أو من الردىء ، أو وقوعه فى الوسط ، فيقال له : صالح أو متوسط ، أولا جيد ولا ردىء ، ومعرفة ذلك لا تعد على من أعمل الفكر ، وأحسن سبْر الشعر[2] .

وسبق أن رأينا كيف أن قدامة ينحاز إلى جانب الغلو والمثال الشعرى ، وكيف وقف ضدّ من يقفون عند الحد الوسط ، وكيف يسعى الفن إلى خلق نموذج أعلى أكثر مما يرتد إلى تصوير واقع ماثل .

أما اللذة العقلية التى تجىء حيث يكون لكل جزء فى العمل الفنىّ نصيبه فى إثارتها ــ عند « كولردج » فإننا نرى لابن طباطبا موقفا قريبا من هذا ، فالحالة اللذّية عنده تتجاوز فائدتها حدّ الاستمتاع بالجمال ، إذ تصبح فى نفاذها إلى الفهم كقوة السحر ، ويكون أثر الشعر الجميل عندئذ أن يسل السخائم ، ويحلل العقد ، ويسخّى الشحيح ، ويشجّع الجبان ، وبالرغم من أن ابن طباطبا يربط بين الغايتين : اللذّية والأخلاقية ، فإنه كان أكثر ميلا إلى تأكيد المتعة الجمالية .

ومهما يكن من أمر فإن عمومية المعانى عند قدامة ، وحرية الشاعر التى أطلق لها العنان إطلاقا قد أثارت من القضايا النقدية مالا يزال أثره مدوّيا حتى اليوم فى النقد

---

(١) مو الوجهة السـ ـة فى دراسة الأدب ونقده . ٩١ (٢) نقد الشعر : ٦٥

العربى والغربىّ . مما يؤكد طبيعة الاتصال الفكرى والثقافى لهذا العالم ، وأن الظواهر الأدبية لأية أمة من الأمم لا يمكن فصلها عن الظواهر الأدبية العالمية . وأن الإنسان هو الإنسان فى كل مكان وزمان ، يؤثر ، ويتأثر ، وكذلك الآداب القومية ، تؤثر ، وتتأثر ، وليس هناك أدب قومى يتقوقع على نفسه ، ويظل داخل إطار مصنوع من العزلة الشديدة عن بقية الآداب .

وإذا كان قدامة بن جعفر الناقد العربى قد تأثر بالثقافة اليونانية عامة ، وبثقافة أرسطو خاصة ، كما تأثر بسابقيه ومعاصريه من نقاد العربية ، فقد ظل فكره النقدى متوهجا ، ماله وما عليه ، حتى رأينا له آثارا واضحة الدلالة فى النقد الحديث .

وإذا كانت لغة الشعر قد أخذت طابعا متميزا عند « كولردج » فقد أخذت طابعا متميزا بشكل آخر عند ناقد أمريكى نشر كتابا عن « طبيعة الشعر » عام ١٩٤٦ قدم فيه سبعة مبادىء راها كافية لبلورة « فن الشعر » هذا الناقد هو دونالد استوفر ، ونكتفى فى هذا الصدد بأن نبسط حديثه عن لغة الشعر لاقتضاء المقام لهذا الحديث ، مقتبسين إياه من كتاب « الأسس الجمالية فى النقد العربى » للدكتور عز الدين اسماعيل : إن اللغة فى الشعر هى أول ظاهرة تحتاج إلى النظر ، وواضح أنها تختلف عن لغة العلم والفلسفة ، فكلاهما فى حاجة إلى لغة تصل إلى الهدف مباشرة ، أو توصّل إليه ، أما اللغة فى الشعر فلها شخصية كاملة ، تتأثر وتؤثر ، وهى تنقل الأثر من المبدع إلى المتلقى نقلا أمينا ، لذلك كانت عامرة بالمحتوى الذى تنقله ، وهى بعد لغة فردية فى مقابل اللغة العامة التى يستخدمها العلم ، وهذه الفردية هى السبب فى أن ألفاظ الشعر أكثر حيوية من التحديدات التى يضعها المعجم .

والألفاظ الشعرية تعين على بعث الجو بأصواتها ، فالعلاقة بين الأصوات فى الشعر — كالموسيقى تماما ، يمكن أن تثير متعة تذوق الانسجام الحىّ ، سواء بالأجزاء المكررة ، أو المنوّعة ، والمتناسبة .

والكلمة الشعرية لذلك يجب أن تكون أحسن كلمة تتوافر فيها عناصر ثلاثة : المحتوى العقلى ، والإيحاء عن طريق المخيلة ، والصوت الخالص ، ويجب أن يكون اتصالها بالكلمات الأخرى اتصالا إتباعيا ، بحيث يؤدى هذا التلوين الايقاعى إلى الغاية المطلوبة ، ولا يوحى إلينا تحليل الناقد الأمريكى للكلمة الشعرية إلى عناصر ثلاثة ، أن هذه العناصر تعمل منفصلة مستقلة فى العمل الأدبى ، فليس هناك من

ناقد يتصور هذا الانفصال ، ومفهوم القصيدة ، ومفهوم الشعر بعامة لا يترك فرصة لهذا الفهم[1] .

ويشير الدكتور عز الدين اسماعيل إلى ما ذهب إليه « ولك » الناقد الأمريكى المعاصر فى كتابه « نظرية الأدب » من أن الصوت والوزن يجب أن يدرسا من حيث هما عنصران فى مجموع العمل الفنىّ ، غير منفصلين عن المعنى[2] .

ونترك الآن المجال النقدى لقدامة بن جعفر ، على أن نعود إليه فى سياق آخر ، حين يستدعى المقام تناول نظريته العلمية فى نقد الشعر ، لنقف عند ناقد فذ من أعظم نقاد العربية فى القرن الخامس الهجرى ، هو عبد القاهر الجرجانى ، صاحب « دلائل الإعجاز » وأسرار البلاغة » فى منهجه النقدى التحليلى .

---

(١) الأسس الجمالية فى النقد العربى : عرض وتفسير ومقارنة · ط ١ — ١٩٥٥ م دار الفكر العربى . ٣٤٨ .

(٢) المرجع السابق ٣٤٠ .

الفصل الخامس

المنهج النقدى التحليلى لعبد القاهر الجرجانى

ـ ١٥ ـ

يقول عبد القاهر :

[لا يكون لإحدى العبارتين مزيَّةٌ على الأخرى ، حتى يكون لها فى المعنى تأثيرٌ لا يكون لصاحبتها ، فإن قلتَ : فإذا أفادَتْ هذه مالا تفيدُ تلكَ ، فليستا عبارتين عن معنى واحدٍ ، بل هما عبارتان عن معنيين اثنين .

قيل لك : إنَّ قولنا « المعنى » فى مثل هذا يراد به الغرضُ ، والذى أراد المتكلِّمُ أن يثبته ، أو ينفيَهُ : نحو أن تقصدَ تشبيه الرجل بالأسد ، فتفيد تشبيهه أيضا بالأسد ، إلا أنك تزيد فى معنى تشبيهه به زيادةً لم تكنْ فى الأول ، وهى أنْ تجعله من فرْط شجاعته ، وقوّة قلبه ، وأنه لا يروعه شيءٌ ، بحيث لا يتميز عن الأسد ، ولا يقصرُ عنه ، حتى يتوهمَ أنه أسد فى صورة آدمىّ .

وإذا كان هذا كذلك ، فانظر : هل كانتْ هذه الزيادة ، وهذا الفرقُ إلا بما توخِّىَ فى نظم اللفظ وترتيبه ، حيث قدم الكافَ إلى صدر الكلام ، وركِّبتْ مع أنّ ، وإذا لم يكن إلى الشك سبيل أن ذلك كان بالنظم ، فاجعلْه العبرةَ فى الكلام كلِّه ، ورُضْ نفسك على تَفهُّمِ ذلك ، وتتبُّعْهُ ، واجعلْ فيها أنك تزاولُ منه أمرا عظيما ، لا يُقَادَرُ قدره ، وتدخلُ فى بحر عميق لا يُدْرَكُ قعره(١)]

لقد شغل عبد القاهر الباحثين من القدماء والمعاصرين بما أضافه إلى تراث الإنسانية من قيم علمية فذّة ، تحسب له أولا ، وللعرب ثانيا ، فبعد أن كان نقاد العرب يتصارعون فيما بينهم حول : أيهما أفضل ؟ اللفظ أم المعنى ، حسم هذه المشكلة الثنائية بأن كلا منهما مرتبط بالآخر لا ينفك عنه ، وأن المعنى يترتب فى الذهن أولا ، ثم تجىء العبارة أو التركيب مناسبا للمعنى الذهنىّ المرتب ، وتتوقف قيمة العبارة ، أو الجملة ، أو التركيب على قدر جلائها للمعنى ، وإبرازها إياه فى صورة فنية يستمتع بها العقل والقلب معا .

وكان عبد القاهر بذلك أول من فلسف نظرية النظم التى كان لها جذور وبدايات فى دراسات الأدباء العرب كالجاحظ وابن قتيبة ، وبخاصة فى بيئة المعتزلة على يد

(١) دلائل الإعجاز ، ص ٤ : دار المنار بمصر ١٣٦٧ هـ : تعليق السيد محمد رشيد رضا : ص ١٩٩

القاضى أبى الحسن عبد الجبار وغيره [1] .

وكلما تفاوت التركيب فى الترتيب ، تفاوت جلاء المعنى وتصويره قوة وضعفا . والعبارتان لا يكون لإحداهما مزية على الأخرى ، إلا بقدر تأثيرها فى المعنى ، فقولنا : « زيد كالأسد » غير قولنا : « كأنّ زيدا الأسد »

فالغرض المقصود من المثال الأول هو مجرد إثبات الشبه لزيد بالأسد فى الشجاعة ، والغرض المقصود من المثال الثانى هو زيادة تشبيه زيد بالأسد زيادة لم تكن فى المثال الأول ، إذ انك تجعل زيدا من فرط شجاعته ، وقوّة قلبه ، وأنه لا يروعه شىء ، بحيث لا يتميز عن الأسد ، ولا يقصر عنه ، حتى يتوهم أنه أسد فى صورة آدمى .

وهذه الزيادة ، وذلك الفرق الذى يتميز به المثال الثانى عن الأول لم يكن إلا بما توخى فى نظم اللفظ وترتيبه ، حيث قدمت « الكاف » إلى صدر الجملة ، وركبت مع « أنّ » التى تنصب المبتدأ ، وترفع الخبر .

ومن هنا ينطلق عبد القاهر إلى نظريته الجديدة فى نظم الكلام ، والتى قضت على ثنائية اللفظ والمعنى ، وبرزت من خلال هذه النظرية فكرة العلاقات بين الكلمات فى ترتيبها الجملى ، أو التركيبى ، وكيف يتفاوت إبراز المعنى وتصويره حسب تفاوت هذه العلاقات ، وتعدد أحوالها ، وكلما كانت العلاقة بين الكلمات محكمة النسيج ، متّسقة متناسبة ، بلغ الأسلوب شأوا عظيما من التفنّن والابداع .

ويلح عبد القاهر على تمكين هذه الفكرة الرائعة من عقل القارىء إلحاحا شديداً ، يتبين فى الأمثلة الكثيرة التى ساقها ، وحلّلها تحليلا أدبيا تذوقيا تظهر من خلاله قيمة ترتيب الكلمات فى التراكيب ، وأثر العلاقات بينها فى عذوبة الأسلوب ، وبهاء رونقه .

إنه يدعو إلى أن يكون الأمر لسيادة النظم فى الكلام ، وأن يروض القارىء نفسه على تفهّم ذلك ، وتتبعه ، ليزاول منه أمرا عظيما ، لا يُقادَر قدره ، ولا يبلغ مداه .

والكلمتان لا تتفاضلان من غير أن ينظر إلى مكان تقعان فيه من التأليف والنظم بأكثر من أن تكون هذه مألوفة مستعملة ، وتلك غريبة وحشية ، أو أن تكون حروف هذه أخف ، وامتزاجها أحسن ، وهل تجد أحدا يقول : هذه اللفظة فصيحة إلا وهو يعتبر مكانها من النظم ، وحسن ملاءمة معناها لمعانى جاراتها ، وفضل مؤانستها لأخواتها ؟

---

(١) انظر كتابنا : فكرة النظم بين وجوه الاعجاز فى القرآن : ط المجلس الأعلى للشئون الاسلامية : ١٣٩٥ — ١٩٧٥ م الفصل الثالث من الباب الأول ، وانظر فى ترجمة عبد القاهر . طبقات الشافعية لسبكى ٣ / ٣٦٢ ، وشذرات الذهب لابن العماد الحنبلى . ٣ / ٣٤٠ ، ودمية القصر للباخرزى : ١٠٨

وهل قالوا : لفظة متمكنة ومقبولة ، وفى خلافه : قلقة ونابية ، ومستكرهه ، إلا وغرضهم أن يعبروا بالتمكن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناها ، وبالقلق والنبوّ عن سوء التلاؤم ، وأن الأولى لم تلق بالثانية فى معناها ، وأن السابقة لم تصلح أن تكون لفقا للتالية فى مؤدّاها[1] .

ثم يطبق هذه النظرية اللغوية التى تتوخى ترتيب الكلمات حسب ترتيب المعانى ، فيقف عند قوله تعالى « وقيل يا أرضُ ابلعى ماءكِ ، ويا سماءُ أقلعى ، وغيضَ الماء ، وقضِىَ الأمر ، واستوتْ على الجودىّ ، وقيل : بُعْدا للقوم الظالمين »

ويذهب إلى أنه لا توجد مزية ظاهرة ، ولا فضيلة قاهرة ، إلا لأمر يرجع إلى ارتباط هذه الكلم بعضها ببعض ، وأن الحسن والشرف لم يعرض لها إلا من حيث لاقت الأولى بالثانية ، والثالثة بالرابعة ، وهكذا إلى أن تستقريها إلى آخرها .

إن شككت فتأمّلْ : هل ترى لفظة منها بحيث لو أخذت من بين أخواتها ، وأفردت ، تؤدى من الفصاحة ما تؤديه ، وهى فى مكانها من الآية ؟

قل : « ابلعى » واعتبرها وحدها ، من غير أن تنظر إلى ما قبلها ، وإلى ما بعدها ، وكذلك فاعتبر سائر ما يليها .

وكيف بالشك فى ذلك ؟ ومعلوم أن مبدأ العظمة فى أن نوديت الأرضُ ، ثم أمرتْ ، ثم فى أن كان النداء « بيا » دون « أى » ثم إضافة الماء إلى الكاف ، دون أن يقال : ابلعى الماء ، ثم أن أتبع نداء الأرض ، وأمرها بما هو من شأنها ، نداء السماء وأمرها كذلك بما يخصها ، ثم أن قيل : «وغيض الماء» فجاء الفعل على صيغة « فُعِلَ » الدالة على أنه لم يغض إلا بأمر آمر ، وقدرة قادر ، ثم تأكيد ذلك وتقريره بقوله تعالى : « وقضى الأمر » ثم ذكر ما هو فائدة هذه الأمور ، وهو « استوت على الجودىّ » ثم إضمار السفينة قبل الذكر ، كما هو شرط الفخامة والدلالة على عظم الشيء ، ثم مقابلة « قيل » فى الخاتمة ، « بقيل » فى الفاتحة ، وليس ذلك كله إلا لما بين معانى الألفاظ من الاتساق العجيب[2] .

وهكذا يتضح الأمر أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هى ألفاظ مجرّدة ، ولا من حيث هى كلم مفردة ، وأن الألفاظ لا تثبت لها فضيلة ما إلا إذا كانت ملائمة فى معناها لمعنى اللفظة التى تليها ، مما لاتعلّق له بصريح اللفظ .

(١) دلائل الاعجاز : ٣٦

(٢) دلائل الاعجاز : ٣٧

ويؤكد ذلك ، ويشهد له ، أن الكلمة تروقك وتؤنسك فى موضع ، ثم تراها بعينها تثقل عليك ، وتوحشك فى موضع آخر ، كلفظ « الأخدع » فى بيت الصمّة ابن عبد الله من شعراء الحماسة

تلفتُّ نحو الحىّ ، حتى وجدتنى وجعتُ من الإصغاء ليتاً وأخدعا[1]

وفى بيت البحترى :

وإنى وإنْ بلغتنى شرف الغنى وأعتقْتَ من رقّ المطامع أخدعى

فانك تجد لهما فى هذين المكانين حسنا ومزية، لا تجدها فى قول أبى تمام :

يا دهرُ : قوّم من أخدعيك فقدْ أضججتَ هذا الأنامَ من خُرُقك[2]

حيث تجد لها من الثقل على النفس ، ومن التنغيص والتكدير أضعاف ما وجدت هناك من الروح والخفة ، والإيناس والبهجة .

فلو أن الكلمة كانت تحسن من حيث هى لفظ ، وتستحق المزية والشرف فى ذاتها ، وعلى انفرادها ، دون أن يكون السبب فى ذلك حالها مع أخواتها المجاورة لها فى النظم ، لما اختلف بها الحال ، ولكانت : إما أن تحسن أبدا ، أو لا تحسن أبدا .

ليست البلاغة إذا بعائدة إلى الألفاظ المفردة ، لأنها لا يقع بينها التفاضل كما وضّح عبد القاهر ، وهى لا تتفاضل إلا إذا اندرجت فى سلك من التعبير ، وانضم بعضها إلى بعض ، وأخذت مكانها الطبيعى الذى تقتضيه الصورة ، وانسجمت مع ما قبلها وما بعدها ، ووصف الكلام مع ذلك بحسن الدلالة ، وتمامها فى صورة أبهى وأزين ، وأنق وأعجب[3] .

نظرية النظم وصلتها بالنحو :

— ١٦ — ^

[واعلمْ أنْ ليس النظْمُ إلّا أن أنْ تضع كلامك الوضْعَ الذى يقتضيه علمُ النحو ، وتعملَ على قوانينه وأصوله ، وتعرفَ مناهجه التى نهجت ، فلا تزيغ عنها ، وتحفظ الرسومَ التى رُسِمَتْ لك ، فلا تخلّ بشىء منها ، وذلك أنّا لا نعلمُ شيئا يبتغيه الناظمُ بنظمه غير أنْ ينظر فى وجوه كلِّ باب وفروقه .

---

(١) الليت : صفحة العنق ، والأخدعان : عرقان فى جانبى العنق قد خفيا .

(٢) الخرق : بالضم : العنف والحمق والجهل

(٣) انظر كتابنا : فكرة النظم : ٧٣ — ٧٤

فينظر فى الخبر إلى الوجوه التى تراها فى قولك : زيد منطلق ، وزيد ينطلق ، وينطلق زيد ، ومنطلق زيد ، وزيد المنطلق ، والمنطلق زيد ، وزيد هو المنطلق ، وزيد هو منطلق .

وفى الشرط والجزاء : إلى الوجوه التى تراها فى قولك : إن تخرجْ أخرجْ ، وإنْ خرجتَ خرجتُ ، وإنْ تخرجْ فأنا خارج ، وأنا خارج إن خرجت ، وأنا إن خرجت خارج . وفى الحال : إلى الوجوه التى تراها فى قولك : جاءنى زيد مسرعا ، وجاءنى يسرع ، وجاءنى وهو مسرع ، أو وهو يسرع ، وجاءنى قد أسرع ، وجاءنى وقد أسرع ، فيعرف لكلّ من ذلك موضعه ، ويجيء به حيث ينبغى له .

وينظر فى الحروف التى تشترك فى معنى ، ثم ينفرد كل واحد منها بخصوصية فى ذلك المعنى فيضع كلّا من ذلك فى خاص معناه ، نحو أن يجيء بما فى نفى الحال ، وبلا إذا أراد نفى الاستقبال ، وبإن فيما يترجح بين أن يكون ، وأن لايكون ، وبإذا فيما علم أنه كائن ، وينظر فى الجمل التى تسرد ، فيعرف موضع الفصل فيها من موضع الوصل ، ثم يعرف فيما حقه الوصل موضع الواو من موضع الفاء ، وموضع الفاء من موضع ثم ، وموضع « أو » من موضع أم ، وموضع لكن من موضع بل ، ويتصرف فى التعريف والتنكير ، والتقديم والتأخير فى الكلام كله ، وفى الحذف والتكرار ، والإضمار والأظهار ، فيضعُ كلّا من ذلك مكانه ، ويستعملُه على الصحّة ، وعلى ماينبغى له .

هذا هو السبيلُ ، فلست بواجد شيئا يرجع صوابُهُ إنْ كان صَوَاباً ، وخطؤُه إن كان خطأً إلى النظم ، ويدخل تحت هذا الاسم ، إلا وهو معنىً من معانى النحو ، قد أصيبَ به موضعُه ، ووُضِعَ فى حقه ، أو عُومِلَ بخلاف هذه المعاملة ، فأزيلَ عن موضعه ، واستعمل فى غير ما ينبغى له ، فلا ترى كلاماً قد وُصِفَ بصحة نظم أو فساده ، أو وصف بمزيّة وفضل فيه ، إلا وأنت تجدُ مرجَعَ تلك الصحة ، وذلك الفساد ، وتلك المزية ، وذلك الفضل إلى معانى النحو وأحكامه ، ووجدتَهُ يدخل فى أصل من أصوله ، ويتّصل بباب من أبوابه .

هذه جملةٌ لا تزداد فيها نظرا ، إلّا ازددتَ تصوّرا ، وازدادتْ عندك صحة ، وازددتَ بها ثقة ، وليس منْ أحد تحركه ، لأنْ يقولَ فى أمر النظم شيئا إلا وجدْته قد اعترف لك بها أو ببعضها ، ووافق فيها ، درى ذلك أو لم يدر ، ويكفيك أنهم كشفوا عن وجه ما أردناه ، حيث ذكروا فساد النظم ، فليس من أحد يخالف فى نحو

قول الفرزدق :

وما مثله فى الناس إلّا مملّكا أبو أمّهِ حىٌّ أبوهُ يقاربه[1]]

تحكى المراجع المختلفة أن عبد القاهر لزم نزيل بلدته أبا الحسن محمد بن الحسن الفارسىّ ، ابن أخت أبى علىّ الفارسىّ ، وكان يعدّ إمام النحاة بعده ، فعكف على دروسه ، وأخذ عنه كثيرا من علمه ، وقد يكون ذلك هو الذى دفعه إلى تأليف كتابه فى النحو « العوامل المائة » إلا أن شهرته البلاغية فاقت شهرته النحوية بكثير .

ومن المؤكد أن هذا العالم قد أفاد مما كتبه نحاة العرب منذ سيبويه ، فى خصائص التعبيرات النحوية ، حتى وصل به الحال إلى ابتكار نظريته فى المعانى الثانية ، أو فى النظم والخواص التركيبية للعبارات[2] .

وأيقن أن النحو هو الطريق الذى لا بدّ أن يجوزه علم المعانى ، وأن العلاقات النحوية هى التى ينبثق عنها جمال التعبير .

من هنا نجده يستهلّ كتابه « دلائل الإعجاز ... » بأن النظم ليس سوى تعليق الكلم ، بعضها ببعض ، وجعل بعضها بسبب بعض ، والكلم ثلاث ، اسم وفعل وحرف وللتعليق فيما بينها طرق معلومة ، لا تعدو ثلاثة أقسام : تعلق اسم باسم ، وتعلق اسم بفعل ، وتعلق حرف بهما .

فالاسم يتعلق بالاسم بأن يكون خبرا عنه ، أو حالا منه ، أو تابعا له ، صفة أو تأكيدا ، أو عطف بيان ، أو بدلا ، أو عطفا بحرف ، أو بأن يكون الأول مضافا إلى الثانى ، أو بأن يكون الأول يعمل فى الثانى عمل الفعل ، ويكون الثانى فى حكم الفاعل له أو المفعول ، وذلك فى اسم الفاعل كقولنا : « زيد ضارب أبوه عمرا » وكقوله تعالى : « أخرجنا من هذه القرية الظالم أهلها » واسم المفعول كقولنا : « زيد مضروب غِلمَانُهُ » وكقوله تعالى : « ذلك يوم مجموع له الناس » والصفة المشبهة كقولنا : « زيد حسن وجهه ، وكريم أصله ، وشديد ساعده .

وأما تعلق الاسم بالفعل فبأن يكون فاعلا له أو مفعولا ، فيكون مصدرا قد انتصب به على أنه مفعول مطلق ، أو مفعولا فيه ، أو مفعولا معه ، أو مفعولا له ، أو بأن يكون منزلا من الفعل منزلة المفعول ، وذلك فى خبر كان وأخواتها ، والحال والتمييز المنتصب عن تمام الكلام مثل : « طاب زيد نفسا » ومثله الاسم المنتصب على الاستثناء .

(١) دلائل الاعجاز : ٦٤ — ٦٥

(٢) فكرة النظم بين وجوه الأعجاز فى القرآن : ص ٨٠

وأما تعلق الحرف بهما فعلى ثلاثة أضرب . أحدها أن يتوسط بين الفعل والإسم ، فيكون ذلك في حروف الجر التي من شأنها أن تعدى الأفعال إلى مالا تتعدى إليه بأنفسها من الأسماء ، وكذلك سبيل الواو الكائنة بمعنى مع ، وكذلك حكم إلا في الاستثناء .

والضرب الثاني من تعلق الحرف بما يتعلق به العطف ، وهو أن يدخل الثاني في عمل العامل في الأول ، كقولنا : جاءني زيد وعمرو .

والضرب الثالث : تعلق بمجموع الجملة ، كتعلق حرف النفي والاستفهام والشرط والجزاء بما يدخل عليه .

والخلاصة أنه لا يكون كلام من جزء واحد ، وأنه لابد من مسند ومسند إليه ، وكذلك السبيل في كل حرف يدخل على جملة كان وأخواتها .

وأنه لا يكون كلام من حرف وفعل أصلا ، ولا من حرف واسم إلا في النداء فهذه هي الطرق والوجوه في تعلق الكلام بعضه ببعض ، وهي كما تراه معاني النحو وأحكامه[1] فالنظم يرتبط وثيق الارتباط بالنحو كما ترى ، وليس المقصود بارتباط النظم بالنحو أن يخضع لتلك القواعد الجافة الشكلية من الرفع والنصب والجرّ والجزم ، وتقديم الفعل على المفعول وتأخيره عنه ، وتأخير الخبر عن المبتدأ ، وتقديمه عليه .

إن عبد القاهر لا يقصد من وراء ذلك إلا النحو البلاغي ، أو البلاغة النحوية ، وبذلك يكون أول عالم أخرج النحو من نطاق شكليته وجفافه ، وسما به فوق الخلافات والتمحلات حول الإعراب والبناء ، وبعث فيه دفء اللذة الشعورية والعقلية معا ، وأخضعه لفكرة النظم ، وأخضع فكرة النظم إليه ، وأصبح النظم الذي يرتبط بالنحو ، أو النحو الذي يرتبط بالنظم مباحث في الأسرار البلاغية التي تدق في جاذبيتها ، وتحلق في تصويرها حتى تصل إلى أرفع مراقي البيان ، وذلك هو الإعجاز الذي أذاب فيه الرجل عصارة أيامه ولياليه .

وفتح عبد القاهر بذلك باب التذوق البلاغي على مصراعيه للدارسين والعلماء من معاصريه ، والمتأخرين عنه ، وظل رائد مدرسة الإعجاز البياني التي حددت معالم الفكرة المعجزة التي هي النظم ، والخروج بعلم النحو إلى نمط خير مما كان عليه .

وأصبح التعريف والتنكير ، والتقديم والتأخير ، والإفراد والتثنية والجمع وغير ذلك من مسائل النحو لدقائق وأسرار يتأملها العقل البشري ، ويتلذذ بها التفكير الإنساني في آيات القرآن[2] .

(١) المدخل في دلائل الإعجاز : ٢ — ٦

(٢) فكرة النظم : ٨١ — ٨٢

إن كل وجه من وجوه الخبر — عند عبد القاهر — يشير إلى معنى يستقل به ، ويتوقف عليه ، فالمعنى فى « زيد منطلق » غيره فى « زيد ينطلق » ... الخ .

وكل وجه فى الشرط والجزاء له معنى غير الوجه الآخر ، وعلى ذلك فالمعنى فى « إن تخرج أخرج » غير المعنى فى « إن خرجت خرجت »

وكذلك الأمر فى الحال بوجوهه المتعددة ، وفى الحرف بطرائقه وأشكاله المتفاوتة .

ويضرب أمثلة إلى فساد النظم من الشعر ، فليس هناك من أحد يخالف فى فساد ما قاله الفرزدق :

وما مثله فى الناس إلا مملّكا   أبو أمه حىّ أبو يقاربه

وما قاله المتنبى :

ولذا اسم أغطية العيون جفونُهَا   مع أنها عملَ السُّيوفِ عواملُ

وماقاله تمام :

ثانية فى كبد السماء ولم يكن   كاثنين ثان إذ هما فى الغار

ومثل هذا وصفوه بفساد النظم ، وعابوه من جهة سوء التأليف ، لأن الشاعر تعاطى ما تعاطاه على غير صواب ، وصنع فى تقديم أو تأخير ، أو حذف أو إضمار أو غير ذلك ما ليس له أن يصنعه .

ويضرب أمثلة أخرى على جميل النظم ، مما يستحسن له الشعر ، أو غير الشعر ، من معنى لطيف ، أو حكمة ، أو أدب ، أو استعارة ، أو تجنيس ..... ويختار قول البحترى :

بلونا ضرائب من قد نرى   فما إنْ رأينا لفتح ضريبا
هو المرء أبدتْ له الحادثات   عزما وشيكا ورأيا صليبا
تنقّل فى خلقىْ سؤدد   سماحًا مرجّى وبأسا مهيبا
فكالسيف إنْ جئته صارخا   وكالبحر إن جئته مستثيبا

فأول ما يروق منها قوله : « هو المرء أبدت له الحادثات » ثم قوله: « تنقل فى خلقى سؤدد » بتنكير السؤدد ، وإضافة الخلقين إليه ، ثم قوله : « فكالسيف » وعطفه بالفاء ، مع حذفه المبتدأ ، ثم تكريره الكاف فى قوله : « وكالبحر »

ثم أن قرن إلى كل واحد من التشبيهين شرطا جوابه فيه ، ثم أن أخرج عن كل واحد من الشرطين حالا على مثل ما أخرج من الآخر ، وذلك قوله : « صارخا » هناك ، « ومستثيبا هنا[1] »

---

(١) دلائل الاعجاز : ٦٦ وما بعدها :

ونأخذ على عبد القاهر بأنه يغفل أحيانا عن أسرار الجمال التعبيرية ، ويكتفى بأن يذكر ألوانا مختلفة منه ، ترتبط بالنحو ، فهو يقول مثلا فى شعر البحترى : « فأول ما يروق منها قوله : هو المرء أبدت له الحادثات » ولا يذكر لنا : لماذا راق ؟

ويسند الميزة إلى التنكير فى « سؤدد » وإضافة الخلقين له ، ولا يذكر لنا دلالة فنية فى التنكير والإضافة ، وما القيمة البلاغية فى العطف بالفاء مع حذف المبتدأ ؟ وما الذى يحسّ به الذوق الرائق فى تكرار الكاف ؟ ثم لماذا أخرج من كل واحد من الشرطين حالا على مثال ما أخرج من الآخر ؟

لقد كان عبد القاهر مشغولا بفلسفة النظم ، وإثبات أنه الوجه الوحيد من وجوه الإعجاز الذى يتواتر فى جميع الآيات على نسق مختلف ، وبراعة تفوق قدرة البشر ، كما كان مشغولا بربطه بالنحو ، وإخراج النحو من محال الشكلية اللفظية ، إلى مجال النحو البلاغى ، أو البلاغة النحوية كما قلنا(١) .

ومن ثمّ تراه يطنب إطنابا فى تجلية فكرته التى امن بها إيمانا شديدا ، وهى العلاقة الوثيقة بين النحو والنظم ، وإذا كان مدار أمر النظم على معانى النحو ، وعلى الوجوه والفروق التى من شأنها أن تكون فيه ، فالفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها ونهاية لا تجد لها ازديادا بعدها .

وليست المزية لمعانى النحو فى ذاتها ، كما يقول عبد القاهر ، ومن حيث هى على الإطلاق ، ولكنها تكون بحسب المعانى والأغراض التى يوضع لها الكلام ، ثم بحسب موقع بعضها من بعض ، واستعمال بعضها مع بعض ، فليس إذا راقك التفكير فى كلمة « سؤدد » من شعر البحترى الذى سبق ذكره فى الفتح بن خاقان ، فإنه يجب أن يروق أبدا ، وفى كل شىء .

إنه ليس من فضل ومزية إلا بحسب الموضع ، وبحسب المعنى الذى تريد ، والغرض الذى تقصد ، وإنما سبيل هذه المعانى سبيل الأصباغ التى تعمل منها الصور والنقوش ، فكما أنك ترى الرجل قد تهدّى فى الأصباغ التى عمل منها الصورة والنقش فى ثوبه الذى نسجه إلى ضرب من التخيّر والتدبر فى الأصباغ أنفسها ، وفى مواقعها ومقاديرها ، وكيفية مزجه لها ، وترتيبه إياها إلى ما لم يتهدّ إليه صاحبه ، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب ، وصورته أغرب ، وكذلك حال الشاعر والشاعر فى توخيهما معانى النحو ، ووجوهه التى تتبلور من خلالها فكرة النظم(٢) .

---

(١) فكرة النظم : ٨٣ — ٨٤ :

(٢) دلائل الاعجاز ٦٩ — ٧٠ :

هذا الارتباط الوثيق بين النحو والنظم ، يفصّله عبد القاهر تفصيلا رائعا ، ويذكر له وجوها مختلفة من الجمال البديع ، فجماله لا يحصر ، وبهاؤه لا يحدّ ، وليس قانون يحيط به ، فإنه يجيء على وجوه شتى ، وأنحاء مختلفة .

فمن ذلك : أن تزاوج بين معنيين فى الشرط والجزاء معا ، كقول البحترى

إذا ما نهى الناهى ، فلجّ بىَ الهوى أصاخت إلى الواشى فلجَّ بها الهجرُ

وقوله : يصف بنى تغلب فى تحاربها :

إذا احتربت يوما ففاضت دماؤها تذكرت القربى ففاضتْ دموعها

فهذا نوع ، ونوع آخر منه قول سليمان بن داود القضاعى :

فبينا المرءُ فى علياءَ أهوى ومنحط أتيح له اعتلاءُ
وبينا نعمة إذ حال بؤس وبؤس إذ تعقبه ثراء

ونوع ثالث ، وهو ما كان كقول كثير :

وإنى وتهيامى بعزّةَ بعد ما تخلّيْتُ مما بيننا وتخلّتِ
لكالمرتجى ظلّ الغمامة كلّما تبوأ منها للمقيل اضمحلّتِ

ومنه التقسيم : وخصوصا إذا قسمت ، ثم جمعت ، كقول حسان :

قوم إذا حاربوا ضرّوا عدوّهم أو حاولوا النفع فى أشياعهم نفعوا
سجية تلك فيهم غير محدثة إنّ الخلائق فاعلم شرّها البدع

ومن ذلك ، وهو شىء فى غاية الحسن ، قول القائل :

لو أنّ ما انتمُ فيه يدومُ لكمْ ظننتُ ما أنا فيه دائما أبدا
لكنْ رأيت الليالى غيرَ تاركة ... ما سرّ من حادث أو ساء مطردا
فقد سكنتُ إلى أنى وأنكم سنستجدّ خلاف الحالتين غدا

فقوله : « سنستجد خلاف الحالتين غدا » جمع فيه قسم لطيف ، وقد از لطفا بحسن ما بناه عليه ، ولطف ما توصل به إليه من قوله : « فقد سكنت إلى وأنكم »

وممّا ندر منه ، ولطف مأخذه ، ودقّ نظر واضعه ، الأبيات المشهورة فى تش شيئين بشيئين : ـــ بيت امرىء القيس :

كأنّ قلوب الطير رطبا ويابسا لدى وكرها العنّاب والحشف البالى

وبيت الفرزدق :

والشيب ينهض في الشباب كأنه ليل يصيح بجانبيه نهارُ

وبيت بشار :

كأنّ مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

ومما أتي في هذا الباب مأتى أعجب مما مضى كله قول زياد الأعجم :

وإنا وما تلقى لنا إن هجوتنا لكالبحر مهما يلق فى البحر يغرق

وإنما كان أعجب، لأن عمله أدق، وطريقه أغمض، ووجه المشابهة فيه أغرب[1]

ويسترسل عبد القاهر حول هذه العلاقة الوثيقة بين النحو والنظم ، فيذهب إلى أن الفرق بين أن تكون المزية فى اللفظ ، وبين أن تكون فى النظم باب يكثر فيه الغلط ، فلا تزال ترى مستحسناً قد أخطأ بالاستحسان موضعه ، فيصف اللفظ بما ليس له ، دون أن يعتبر حال النظم .

مثال ذلك أن تنظر إلى قول ابن المعتز :

وإنّى على إشفاق عينى من العدا لتجمح منى نظرةٌ ثم أطرق

فترى أن هذه الطلاوة ، وهذا الظرف ، إنما هو لأن جعل النظر يجمح ، وليس الأمر كذلك ، بل لأن قال فى أول البيت « وإنى » حتى جاءت اللام فى موضعها من الفعل « تجمح » ثم قوله : « منى » ثم لأن قال : « نظرة » ولم يقل النظر مثلا ، ثم لمكان « ثم » فى قوله « ثم أطرق » وللطيفة أخرى غير هذه اللطائف ، وهى اعتراضه بين اسم إنّ وخبرها بقوله : على إشفاق عينى من العدا .

يقول عبد القاهر : وإن أردت أعجب من ذلك ، فانظر إلى قول الشاعر :

سالت عليه شعاب الحيّ حين دعا أنصاره بوجوه كالدنانير

فإنك ترى هذه الاستعارة على لطفها وغرابتها إنما تمّ لها الحسن ، وانتهى إلى حيث انتهى ، بما توخى فى وضع الكلام من التقديم والتأخير ، وتجدها قد ملحت ولطفت بمعاونة ذلك ومؤازرته لها ، وإن شككت فاعمد إلى الجارّين والظرف ، فأزل كلا منهما عن مكانه الذى وضعه الشاعر فيه . فقل : سالت شعاب الحيّ بوجوه كالدنانير عليه حين دعا أنصاره .

ثم انظر ، كيف يكون الحال ؟ وكيف يذهب الحسن والحلاوة ؟ وكيف تعدم

(١) دلائل الإعجاز : ٧٤ وما بعدها :

أريحيتك التى كانت ؟ وكيف تذهب النشوة التى كنت تجدها ؟

ومن دقيق ذلك وخفيه : أنك ترى الناس إذا ذكروا قوله تعالى (واشتعل الرأس شيبا) لم يزيدوا فيه على ذكر الاستعارة ، ولم ينسبوا الشرف إلا إليها ، ولم يروا للمزيا موجبا سواها .

وليس الأمر كذلك ، ولكن لأن يسلك بالكلام طريق ما يسند الفعل فيه إلى الشيء ، وهو لما هو من سببه ، فيرفع به ما يسند إليه ، ويؤدى بالذى الفعل له فى المعنى منصوبا بعده مبينا أن ذلك الإسناد ، وتلك النسبة إلى ذلك الأول إنما كان من أجل هذا الثانى ، ولما بينه وبينه من الاتصال والملابسة ، كقولهم : طاب زيد نفسا وقرّ عمرو عينا ، وتصبّب عرقا ، وكرم أصلا ، وحسن وجها ، وأشباه ذلك مما نجا الفعل فيه منقولا عن الشيء إلى ما ذلك الشيء من سببه .

وذلك أنا نعلم : أن « اشتعل » للشيب فى المعنى ، وإن كان هو للرأس فى اللفظ ، كما أن « طاب » للنفس ، « وقرّ » للعين ، « وتصبب » للعرق ، وإن أسند إلى ما أسند إليه .

ولو غيرت النظم فى الأمثلة السابقة ، وقلت : اشتعل شيب الرأس ، والشيب فى الرأس ، لذهب ذلك الحسن ، وتلاشت تلك الروعة .

والسبب فى ذلك أن قوله تعالى « واشتعل الرأس شيبا » يفيد مع لمعان الشيب فى الرأس — الذى هو أصل المعنى — الشمول ، وأنه قد شاع فيه ، وأخذه من نواحيه ، وأنه قد استقر به ، وعمّ جملته ، حتى لم يبق من السواد شيء ، أو لم يبق منه إلا مالا يعتد به ، وهذا مالا يكون إذا قيل : اشتعل شيب الرأس ، أو الشيب فى الرأس ، بل لا يوجب اللفظ حينئذ أكثر من ظهوره فيه على الجملة .

ووزان هذا : أنك تقول : « اشتعل البيت نارا » فيكون المعنى : أن النار قد وقعت فيه وقوع الشمول ، وأنها قد استولت عليه ، وأخذت فى طرفيه ووسطه وتقول : « اشتعلت النار فى البيت » فلا يفيد ذلك ، بل لا يقتضى أكثر من وقوعها فيه ، وإصابتها جانبا منه .

ونظير هذا قوله عز وجلّ : « وفجرنا الأرض عيونا »

التفجير للعيون فى المعنى ، وأوقع على الأرض فى اللفظ ، كما أسند هناك الاشتعال إلى الرأس ، وقد حصل بذلك من معنى الشمول ههنا مثل الذى حصل هناك

وذلك أنه قد أفاد أنّ الأرض قد صارت عيونا كلّها ، وأنّ الماء قد كان يفور من كلّ مكان منها ، ولو أجرى اللفظ على ظاهره فقيل : وفجرنا عيون الأرض ، أو العيو

فى الأرض ، لم يفد ذلك ، ولم يدلّ عليه ، ولكان المفهوم منه : أن الماء قد كان فار من عيون متفرّقة فى الأرض ، وتبجّس من أماكن منها .

فى الآية الأولى شىء آخر من جنس النظم ، وهو تعريف الرأس بالألف واللّام ، وإفادة معنى الإضافة من غير إضافة ، وهو أحد ما أوجب المزيّة ، ولو قيل : واشتعل رأسى : فصرّح بالإضافة لذهب بعض الحسن .

ويحسّ عبد القاهر بكثير من الطرب والارتياح للمعانى النحوية ، أو للنظم الذى يَتّحِدُ فى الوضع ، ويدق فى الصنع ، باعتبار أن هذه المعانى منطلق إلى المعانى الثانية ، وطريق نحوها ، فيكثر من الأمثلة والشواهد التى تمكن نظرية النظم من المشاعر والأفئدة ، فيذهب إلى أنه من النادر فى هذا الباب قول المتنبى :

غَصَبَ الدهرَ والملوكَ عليها فبناها فى وجنة الدهر خالا(١)

فأنت قد ترى بادىء ذى بدء أن الحسن أجمعه فى أن الشاعر جعل للدهر وجنة ، وجعل البنية خالا فيها ، وليس الأمر كذلك ، فإن موضع الأعجوبة فى أن أخرج الكلام مخرجه الذى تراه فى البيت ، وأتى بالخال منصوبا على الحال من قوله : « فبناها » أفلا ترى أنك لو قلت : وهى خال فى وجنة الدهر ، لوجدت الصورة غير ما ترى .

وشبيه بذلك قول ابن المعتز :

يا مسكة العطّار وخالَ وجه النهار

والملاحة هنا تراها فى الإضافة بعد الإضافة ، لا فى استعادة لفظ الخال ، إذ من المعلوم أنه لو قال : يا خالاً فى وجه النهار ، أو يا من هو خال فى وجه النهار لم يكن شيئا .

ومن شأن هذا الضرب ــ كما يقول صاحب الدلائل ــ أن يدخله الاستكراه ،

(١) قال المتنبىّ هذه القصيدة ، يمدح سيف الدولة بن حمدان ، ويذكر نهوضه إلى قلعة الحدث لما بلغه أن الروم أحاطت به ، وذلك فى جمادى الأولى سنة أربع وأربعين وثلاثمائة .
يقال : غصبه على كذا ، أى قهره عليه ، وخالا : حال ؛ أى شبيهة بالخال ، يقول : إنه استنقذها من أيدى الدهر والملوك ، وبناها ، فكانت خالا فى وجنة الدهر ، فكأن الدهر تزين بها كما يتزين الوجه بالخال ، وقال الواحدىّ : يجوز أن يريد الشهرة كشهرة الخال فى الوجه ، ويجوز أن يريد ثبوتها ورسوخها ، وعبارة العكبرى تقول . إنه بناها فى وجه الدهر كالخال الذى يتزين به الوجه مع مخالفته للونه ، وحسنه مع ما ثبت فيه من حسنه . يعنى أن هذه المدينة قد جلّ قدرها ، فكأن الدهر يزين بها وجهه ، ويرفع نفسه ، وهى استعارة حسنة . انظر : شرح ديوان المتنبى للبرقوقى جـ ٣ : ٢٦٥ دار الكتاب العربى : بيروت .

قال الصاحب : إياك والإضافات المتدخلة ، فإن ذلك لا يحسن ، وذكر أنه يستعمل فى الهجاء ، كقول القائل :

يا علىّ بن حمزة بن عمارة   أنت والله ثلجة فى خيارة

ولا شك أن مثل هنا ثقيل فى الأكثر ، ولكنه إذا سلم من الاستكراه لطف وملح ، كقول ابن المعتز .

وظلّت تدير الراح أيدى جآذر   عتاق دنانير الوجوه ملاح

ومما جاء منه حسنا جميلا قول الخالدىّ فى صفة غلام له :

ويعرف الشعر مثل معرفتى   وهو على أن يزيد مجتهد
وصير فىّ القريض وزّانُ   دينار المعانى الدّقاق يَنْقُدُ

ومنه قول أبى تمام :

خذها ابنة الفكر المهذّب فى الدجى   والليلُ أسودُ رقعة الجلباب

ومما كثر فيه بسبب النظم قول المتنبىّ :

وقيّدت نفسى فى ذراك محبة   ومن وجد الإحسان قيدا تقيدا

فأنت ترى أن الاستعارة فى أصلها مبتذلة معروفة ، إذ ترى العامىّ يقول للرجل : يكثر إحسانه إليه ، وبرّه له ، حتى يألفه ، ويختار المقام عنده ، قد قيّدنى بكثرة إحسانه إلىّ ، وجميل فعله معى ، حتى صارت نفسى لا تطاوعنى على الخروج من عنده ، وإنما كان ما ترى من الحسن بالمسلك الذى سلك فى النظم والتأليف[1] .

إننا نرى عبد القاهر معجبا بنظرية النظم ، تيّاها بما وصل إليه من أسرار التراكيب ، يسوق فى بيانها كثيرا من النماذج التى تؤكد فهمه لها ، واستيعابه إياها ،

فترتيب الألفاظ النحوى أو اللغوى إنما يجىء تاليا لترتيب المعنى فى الذهن ، وكلما كان ترتيب الألفاظ محكما ودقيقا ، تربطه علاقات منطقية قوية ، كان ذلك أدق ، وأرق فى إبراز المعانى المعقولة ، وتصويرها ، وإخراجها فى ثوب قشيب من الأسلوب .

العلاقات النحوية إذن هى المجاز الضرورى إلى ما تشتمل عليه التراكيب من أسرار فنية ، ومع تغير بناء التراكيب تتغير القيمة الفنية التى تحتويها ، وتدل عليها .

وليس يفهم من ذلك أن عبد القاهر يتعصب للفظ دون المعنى ، أو يتعصب للمعنى دون اللفظ ، فقد قضى على تلك الثنائية التى شغلت بال كثير من النقاد فى

(١) دلائل الاعجاز : ٨٠ وما بعدها

عصره وقبل عصره ، قضاء مبرما ؛ ومن ثم نراه يقاوم تيار اللفظية مقاومة شديدة ، ويؤكد أن الألفاظ خدم للمعانى ، وأن التكلف فى البديع خطر على البيان .

فأنت لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعا حميدا ، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدا ، وأنت حين لا تستحسن تجنيس أبى تمام فى قوله :

ذهبتْ بمذهبه السماحةُ فالتوتْ فيه الظنونُ أمَذْهب أم مُذْهبُ ؟

وحين تستحسن تجنيس القائل : « حتى نجا من خوفه وما نجا » وقول الشاعر :

ناظراه فيما جنى ناظراه أو دعانى أمُتْ بما أودعانى

فليس ذلك لأمر يرجع إلى اللفظ ، لأن أبا تمام لم يزدك « بمَذْهب ومُذْهب » على أن أسمعك حروفا مكررة ، تروم لها فائدة فلا تجدها إلا مجهولة منكرة ، أما القائلان الآخران فأنت تجد كلا منهما كأنه يخدعك عن الفائدة ، وقد أعطاها ، ويوهمك كأنه لم يزدك ، وقد أحسن الزيادة ووفاها .

فبان لك حينئذ أنّ ما يعطى التجنيس من الفضيلة أمر لم يتمّ إلا بنصرة المعنى ، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن ، ولما وجد فيه إلا معيب مستهجن ، ولذلك ذمّ الاستكثار منه ، والولوع به ، وذلك أن المعانى لا تدين فى كل موضع لما يجذبها التجنيس إليه ، إذ الألفاظ خدم المعانى ، والمعانى هى المالكة سياستها ، المستحقة طاعتها ، فمن نصر اللفظ على المعنى كان كمن أزال الشىء عن جهته ، وأحاله عن طبيعته ، وذلك مظنّة من الاستكراه ، وفيه فتح باب العيب ، والتعرّض للشيْن . من هنا كان كلام المتقدمين الذين تركوا فضل العناية بالسجع ، ولزموا سجيّة الطبع أمكن فى العقول ، وأبعد من القلق ، وأوضح للمراد ، وأفضل عند ذوى التحصيل ، وأسلم من التفاوت ، وأكشف عن الأغراض ، وأنصر للجهة التى تنحو نحو العقل ، وأبعد من التعمّد الذى هو ضرب من الخداع بالتزويق ، والرضى بأن تقع النقيصة فى نفس الصورة ، وذات الخلقة إذا أكثر فيها عن الوشم والنقش .

وقد تجد فى كلام المتأخرين كلاما حمل صاحبه فرط شغفه بالبديع ، فنسى أنه يتكلم ، ليفهم ، ويقول ليبين ، ويخيّل إليه أنه إذا جمع بين أقسام البديع فى بيت فلا ضير أن يقع ما عناه فى عمياء ، وأن يوقع السامع من طلبه فى خبط عشواء ، وربما طمس بكثرة ما يتكلفه على المعنى وأفسده ، كمن أثقل على العروس بأصناف الحلىّ ، حتى ينالها من ذلك مكروه فى نفسها ، ويستدل على فكرته تلك بقول الجاحظ فى أول كتاب « الحيوان »

« جنّبك الله الشبهة ، وعصمك من الحيرة ، وجعل بيك وبين المعرفة سببا ، وبين الصدق نسبا ، وحبّبَ إليك التثبت ، وزين فى عيك الإنصاف ، وأذاقك حلاوة التقوى ، وأشعر قلبك عزّ الحق ، وأودع صدرك برد اليقين ، وطرد عنك ذلّ اليأس ، وعرّفك ما فى الباطل من الزلة ، وما فى الجهل من القلة »

ويعلق على هذا القول بما يدعم مذهبه فى النظم ، وطريقته فى تركيب الكلام ، بأن الجاحظ ترك أولا أن يوفق بين الشبهة والحيرة فى الإعراب ، ولم ير أن يقرن الخلاف إلى الإنصاف ، ويشفع الحق بالصدق ، ولم يعن بأن يطلب لليأس قرينة تصل جناحه ، وشيئا يكون رديفا له ، لأنه رأى التوفيق بين المعانى أحق ، والموازنة فيها أحسن ، ورأى العناية بها حتى تكون إخوة من أب وأم ، ويذرها على ذلك تتفق بالوداد ، على حسب اتفاقها بالميلاد ، أولى لأن يدعها لنصرة السجع ، وطلب الوزن .

وعلى الجملة فأنت لا تجد تجنيسا مقبولا ، ولا سجعا حسنا ، حتى يكون المعنى هو الذى طلبه واستدعاه ، وساق نحوه ، وحتى تجده لا تبتغى به بدلا ، ولا تجد عنه حولا ، ومن هنا كانت حلاوة التجنيس إذا وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه ، وتأهب لطلبه ، كما يتمثلون به من قول الإمام الشافعىّ — رحمه الله تعالى — وقد سئل عن النبيذ ، فقال : « أجمع أهل الحرمين على تحريمه » ، وما يتمثلون به من قول البحترىّ :

يعشى عن المجد الغبىُّ ولن ترى ... فى سؤدد أربا لغير أريب

ويمثل لما جاء من السجع هذا المجىء ، وجرى هذا المجرى ، فى لين مقادته ، وحلّ هذا المحلّ من القبول ، بقول القائل : « اللهمّ هبْ لى حمدا ، وهبْ لى مجدا ، فلا مجد إلا بفعال ، ولا فعال إلا بمال » ، وقول ابن العميد : « فإن الإنقاء على خدم السلطان عِدْل الإبقاء على ماله ، والإشفاق على حاشيته وحشمه عِدل الإشفاق على ديناره ودرهمه »

وقول الفضل بن عيسى الرَّقاشىّ : « سل الأرض ، فقل : مَنْ شقّ أنهارك ، وغرس أشجارك ، وجنى ثمارك ؟ فإن لم تجبك حوارا ، أجابتك اعتبارا »

وإن أنت تتبعت ذلك فى الأثر وفى كلام النبى ﷺ وجدت الرائق المبدع ، كقوله صلوات الله عليه : « الظلم ظلمات يوم القيامة » وقوله : « لا تزال أمتى بخير

مالم تر الغنى معنما ، والصدقة مغرما » وقوله : « يا أيها الناس ، أفشوا السلام ، وأطعموا الطعام ، وصلوا الأرحام ، وصلّوا بالليل والناس نيام ، تدخلوا الجنة بسلام »

فأنت لا تجد فى جميع ما سقناه لفظا اجتُلِبَ من أجل السجع ، وترك له ماهو أحق بالمعنى منه وأبرّ به ، وأهدى إلى مذهبه[1] .

من خلال هذه النماذج ، شعرا ونثرا ـ يؤكد عبد القاهر قيمة نظريته فى النظم ، ويدعو إلى أن تشيع على ألسنة الناس ، حتى يكونوا بحق أهل البراعة فى البيان ، وأن المعانى النحوية دليل على المعانى العقلية ، وأن الروعة كل الروعة فى ترتيبها فى اتساق ووفاق ، حسبما ترتب المعانى فى الذهن ، وتنتظر وعاءها من التعبير ، ولا بدّ من مراعاة العلاقة بين كل لفظ وما يسبقه ، وما يلحق به ، ليجيء التركيب فى تضام أجزائه ، وتجانسها ، وتوافقها معينا تماما على تجلية المعنى فى أجمل صورة ، والحذر من التشدّق بالكلمات ، والتكلف فى رصها رصّا من غير داع يهتف بها ، أو مقتض يتطلبها .

لقد كان عبد القاهر بارعا فى سوْق النماذج الرائعة ، يستشهد بها على خطر نظريته وأهميتها فهو لا يلبث أن يسوق من مختزنه الأدبى ما يؤكد فهمه لمذهبه ، وإيمانه بطريقة النظم التى شغل شطرا كبيرا من حياته فى سبيل تحقيقها .

يقول عبد القاهر : « ولن تجد أيمن طائرا ، وأحسن أولا وآخرا ، وأهدى إلى الإحسان ، وأجلب للاستحسان ، من أن ترسل المعانى على سجيتها ، وتدعها تطلب لأنفسها الألفاظ ، فإنها إذا تركت وما تريد ، لم تكتس إلا ما يليق بها ، ولم تلبس من المعارض إلا ما يزينها ، فأما أن تضع فى نفسك أنه لابدّ من أن تجنس ، أو تسجع بلفظين مخصوصين فهو الذى أنت منه بعرض الاستكراه ، وعلى خطر من الخطأ والوقوع فى الذمّ ، فإن ساعدك الجدُّ كما ساعد فى قوله : « أودعانى أمت بما أودعانى » وكما ساعد أبا تمام فى نحو قوله :

وأنجدتمُ من بعد إتهام داركم ... فيا دمع أنجدنى على ساكنى نجد

وقوله :

هنّ الحَمَامُ فإن كسرتَ عيافةً ... من حائهنّ فإنهن حِمام[2]

(1) أسرار البلاغة : رشيد رضا : ط د : دار المنار : ١٣٧٢ هـ : ص ٤ وما بعدها

(2) عفت الطير أعيفها عيافة زجرتها للتفاؤل والتشاؤم : انظر أسرار البلاغة : ص ١٠ ــ ١١

فذاك ، وإلا أطلقت السنة العيب ، وأفضى بك طلب الإحسان من حيث لم يحسن الطلب ، إلى أفحش الإساءة ، وأكبر الذنب »

ويقول فى موضع آخر حول هذا المعنى أيضا :

« واعلم أن النكتة التى ذكرتها فى التجنيس ، وجعلتها العلّة فى استيجابه الفضيلة ، وهى حسن الإفادة ، مع أن الصورة صورة التكرير والإعادة ، وإن كانت لاتظهر الظهور التام الذى لا يمكن دفعه إلا فى المستو فى المتفق الصورة منه ، كقول الشاعر :

ما مات من كرم الزمان فإنه يحيا لدى يحيى بن عبد الله

أو المرفوّ الجارى هذا المجرى ، كقوله : « أو دعانى أمت بما أودعانى » فقد يتصوّر فى غير ذلك من أقسامه إيضا ، فممّا يظهر ذلك فيه ما كان نحو قول أبى تمام :

يمدّون من أيد عواص عواصم تصول بأسياف قواض قواضب

وقول البحترىّ :

لئن صدفتْ عنّا فربَّتَ أنفس صوادٍ إلى تلك الوجوه الصوادف

وذلك أنك تتوهم قبل أن يرد عليك آخر الكلمة ، كالميم من عواصم ، والباء من قواضب : أنها هى التى مضت ، وقد أرادت أن تجيئك ثانية ، وتعود إليك مؤكدة ، حتى إذا تمكّن فى نفسك تمامها ، ووعى سمعك آخرها ، انصرفت عن ظنك الأول ، وزلت عن الذى سبق من التخيّل ، وفى ذلك ما ذكرت لك من طلوع الفائدة ، بعد أن يخالطك اليأس منها ، وحصول الربح بعد أن تغالط فيه حتى ترى أنه رأس المال .

فأما ما يقع التجانس فيه على العكس من هذا — أى المطرّف الناقص — وذلك أن تختلف الكلمات من أولها ، كقول البحترى :

بسُيُوفٍ إيماضها أوْجَالُ للأعادى ، ووقعها آجال

وكذا قول الآخر :

وكم سبقت منه إلىّ عوارف ثنائىَ من تلك العوارف وارف
وكم غررٍ من برّه ولطائف فشكرى على تلك اللطائف طائف

وذلك أن زيادة « عوارف » على « وارف » بحرف اختلاف من مبدأ الكلمة فى الجملة ، فإنه لا يبعد كل البعد عن اعتراض طرف من هذا التخيل فيه ، وإن كان لا يقوى تلك القوة ، كأنك ترى أن اللفظة أعيدت عليك ، مبدلا من بعض حروفها غيره ، أو محذوفها منها .... »[1]

لقد كان عبد القاهر سليم الذوق ، حين قاوم تيار اللفظية أشدّ مقاومة ، وقال : بأن الألفاظ خدم للمعانى ، واهتدى فى العلوم اللغوية إلى مذهب يشهد لصاحبه بعبقرية فذّة ، منقطعة النظير ، وعلى أساس هذا المذهب كوّن مبادئه فى إدراك « دلائل الإعجاز » هذا المذهب هو أصح وأجدث ما وصل إليه علم اللغة فى أوربا لأيامنا هذه ، هو مذهب العالم السويسري الثبت « فردناند دى سوسير » Ferdinand de Saussure الذى توفى عام ١٩١٣ م ، ونحن لا يهمنا الآن من هذا المذهب الخطير كما يقول الدكتور مندور ـــ إلا طريقة استخدامه كأسّ لمنهج لغوى « فيولوجى » فى نقد النصوص.

لقد فطن عبد القاهر إلى أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ ، بل مجموعة من العلاقات Systeme de rapports فقال : « اعلم أنّ هنا أصْلاً أنت ترى الناس فيه فى صورة من يعرف من جانب ، وينكر من اخر ، وهو أن الألفاظ المفردة التى هى من أوضاع اللغة ، لم توضع ، نتعرف معانيها فى أنفسها ، ولكنْ لأن يضم بعضها إلى بعض ، فيعرف فيما بينها فوائد ، وهذا علم شريف ، وأصل عظيم ، والدليل على ذلك أنا إن زعمنا أن الألفاظ التى هى أوضاع اللغة إنما وضعت ، ليعرف بها معانيها فى أنفسها ، لأدّى ذلك إلى مالا يشك عاقل فى استحالته ، وهو أن يكونوا قد وضعوا للأجناس الأسماء التى وضعوها لها ، لتعرف بها ، حتى كأنهم لو لم يكونوا قالوا : فعل ، ويفعل ، لما كنا نعرف الخبر فى نفسه ، ومن أصله ، ولو لم يكونوا قد قالوا : أفعل ، لما كنا نعرف الأمر من أصله ، ولا نجده فى نفوسنا ، وحتى لو لم يكونوا قد وصفوا الحروف لكنا نجهل معانيها ، فلا نعقل نفيا ، ولا نهيا ، ولا استفهاما ، ولا استثناء .

كيف والمواضعة لا تكون ، ولا تتصور إلا على معلوم ، فمحال أن يوضع اسم أو غير اسم لغير معلوم . ولأنّ المواضعة كالإشارة ، فكما أنك إذا قلت : حد ذاك ، لم تكن هذه الإشارة ، تعرف السامع المشار إليه فى نفسه ، ولكن ليعلم أنه المقصود من بين سائر الأشياء التى تراها ، وتبصرها .

(١) أسرار البلاغة : ١٢ ـــ ١٣

كذلك حكم اللفظ مع ما وضع له ، ومن هذا الذى يشك أنا لم نعرف الرجل والفرس والضرب والقتل إلا من أساميها ؟ لو كان ذلك مساغا فى العقل ، لكان ينبغى إذا قيل : زيد أن تعرف المسمّى بهذا الاسم من غير أن تكون قد شاهدته ، أو ذكر ذلك بصفة ..... ومن الثابت فى العقول ، والقائم فى النفوس أنه لا يكون خبر حتى يكون مخبر به ، ومخبر عنه ، ومن ذلك امتنع أن يكون لك قصد إلى فعل من غير أن تريد إسناده إلى شىء ، ،كنت إذا قلت : « اضرب » لم تستطع أن تريد منه معنى فى نفسك من غير أن تريد الخبر به عن شىء مظهر أو مقدّر ، وكان لفظك به ـــ إذا أنت لم ترد ذلك ـــ وصوت تصوّته سواء ... دلائل الاعجاز .

ويعلق الدكتور مندور على هذا النص بأنه بالغ الأهمية ، إذ يشتمل على فلسفة عبد القاهر اللغوية العميقة ، التى عنها صدرت كل آرائه فى نقد النصوص ، والمهم فى اللغة عنده ليس الألفاظ ، بل مجموعة الروابط التى نقيمها بين الأشياء بفضل الأدوات اللغوية ، وتلك الروابط هى المعانى المختلفة التى نعبر عنها ، ومن ثمّ كانت أهميتها ومالها من صدارة على الألفاظ[1] .

وهكذا نرى أن عبد القاهر لا يقف بالنحو عند الحكم فى الصحة والخطأ ، بل يتجاوز ذلك إلى تعليل الجودة وعدمها ، فمنهجه قائم على فلسفة لغوية ترى فى اللغة مجموعة من العلاقات ، وترى أن الألفاظ لا تفيد فائدتها حتى تؤلف ضربا خاصا من التأليف .

فالاساس فى هذا المنهج هو النحو ، وعن طريق النحو نصل إلى علم المعانى ، وهنا تكمن الجودة الفنية ، وفى النهاية يجىء دور الذوق الذى يحسّ بجمال لفظ فى موضع خاص ، أو يفطن إلى قوة رابطة ، أو أداة فى جملة ، أو تركيب ، أو بيت من الشعر .

« ومنهج عبد القاهر هو المنهج المعتبر اليوم فى العالم الغربى ، ولقد جدّدت الإنسانية معرفتها بتراثها الروحى منذ أن أخذت به فى أوائل القرن التاسع عشر ، والمنهج اللغوى (الفيلولوجى) هو أكثر المناهج خصبا ، لا فى الأدب فحسب ، بل وفى كافة العلوم التاريخية .

---

(١) النقد المنهجى عند العرب : ٣٣٤ وما بعدها

ولكن لسوء الحظ لم يفهم منهج عبد القاهر على وجهه الصحيح ، ولا استغل كما ينبغى ، ولقد قامت اليوم فى أوربا نظريات وأصول على فكرة أن « اللغة مجموعة من العلاقات » واستخدمت تلك الأصول فى فلسفة اللغات ، وفى نقد الآداب .

المنهج اللغوى الذى يضم إلى النحو — كما نفهمه — علم التراكيب « Syntaxe » الذى يشبه ما نسميه علم المعانى ، هذا المنهج الذى وضعه عبد القاهر الجرجانى خليق بأن يُجَدِّدَ فهمنا لتراثنا الأدبى كله[1] »

من هنا لم تعد قواعد النحو عند عبد القاهر جافة مقصورة على الإعراب ، كما سبق أن قلنا ، وإنما أضحت من وسائل التصوير والصياغة ، وأصبحت مقياسا تقاس به براعة الكتاب والشعراء ، والقيمة الفنية للصياغة تتوقف على مدى إبرازها للمعنى ، وتصويرها إياه ، فاللفظ له مكانه الجدير به فى الجملة ، ليؤدى هذا التآلف والانسجام بين الألفاظ إلى القيمة الفنية فى صياغة المعنى وتصويره ، وإذا لم يكن اللفظ متآخيا مع جاره ، مستندا إلى علاقة قوية فى التعبير بين ما قبله وما بعده ، فقدت الصياغة دلالتها الفنية ، وتجردت عن سمات الجمال التعبيرى .

ومن الإنصاف أن نقرر أن عبد القاهر الجرجانى لا ينسب إليه وحده فضل هذا المنجز النقدى العظيم الذى لا يزال لصداه رنين خاص فى المجال النقدى المعاصر ، بل ينسب شىء من هذا الفضل إلى سابقيه من العلماء والأدباء العرب ، الذين قدموا له بمقدمات جديرة بالتنويه والتقدير .

من هؤلاء الجاحظ الذى أداه إحساسه العميق بروعة النظم ، وما يكسبه الكلام من الرونق والبهاء ، والنضرة والروعة ، إلى أن يصيح فى معاصريه : إن إعجاز القرآن فى نظمه وألف فى ذلك كتابا سقط من يد الزمن ، هو كتاب « نظم القرآن » وكرر فى مواضع من كتاباته هذا الرأى من مثل قوله : فى كتابنا المنزل الذى يدلنا على أنه صدق نظمه البديع الذى لا يقدر على مثله العباد (٢) »

وربما ضمّن كتابه المفقود كثيرا من خصائص النظم الذى بلور فكرته عبد القاهر فيما بعد ، وكثيرا ما نراه يذكر أمثلة لألفاظ منتقاة مختارة ، تتناسب مع المواقف المختلفة ، وهى تعتبر من جزئيات النظم ، مثل : « ويقال : فلان أحمق » فإذا قالوا : مائق ، فليس يريدون ذلك المعنى بعينه ، وكذلك إذا قالوا : أنوك . وكذلك إذا

(١) المرجع السابق ٣٣٦ — ٣٣٩

(١) الحيوان ، جـ ٤ ، ٩٠ ط حلبى

قالوا : رقيع ، ويقولون : فلان سليم الصدر ، ثم يقولون : غبيّ ، ثم يقولون : أبله ، وكذلك إذا قالوا : معتوه ومسلوب ، وأشباه ذلك .

وهذا المأخذ يجرى فى الطبقات كلها من جود وبخل ، وصلاح وفساد ، ونقصان ورجحان (١) »

فلكل كلمة مع صاحبتها مقام ، فإذا أنتقلت من موضع إلى موضع آخر نبضت بدلالة جديدة ، وينكر الجاحظ التكلف فى القول ، والتكلف عنده اغتصاب الألفاظ وقهرها حتى يبين فيها الاستكراه والتعقيد .

ففكرة النظم لديه فكرة لفظية تعتمد على حسن الصياغة ، وكمال الترتيب ، ودقة تأليف اللفظ ، وجمال نظمه ، ولا عجب ، فقد كان شغوفا بجودة اللفظ وحسنه وبهاء رونقه ، حتى قدّمه على المعنى ، فهو القائل : « المعانى مطروحة فى الطريق ، يعرفها العجمى والعربىّ ، والبدوىّ والقروىّ ، وإنما الشأن فى إقامة الوزن ، وتخيّر اللفظ ، وسهولة المخرج ، وكثرة الماء ، وفى صحة الطبع ، وجودة السبك (٢) » والقرآن معجز عند « الخطابى » المتوفى سنة ٣٨٨ هـ ، لأنه جاء بأفصح الألفاظ فى أحسن نظوم التأليف ، مضمنا أصح المعانى .

وهو عند « الباقلانى » أبى بكر محمد بن الطيب ، بديع النظم ، عجيب التأليف ، متناه فى البلاغة إلى الحدّ الذى يعلم عجز الخلق عنه ، فالذى يشتمل عليه بديع نظمه وجوه : منها ما يرجع إلى الجملة ، وذلك أن نظم القرآن على تصرف وجوهه ، وتباين مذاهبه خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم ، ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم ، وله أسلوب يختص به ، ويتميز ، دون أساليب المعتاد من كلامهم .

ومنها أن عجيب نظمه ، وبديع تأليفه ، لا يتفاوت ، ولا يتباين ، على ما يتصرف إليه من الوجوه التى يتصرف منها ، من ذكر قصص ومواعظ واحتجاج ، وحكم وأحكام ، وإعذار وإنذار ، ووعد ووعيد ، وتبشير وتخويف وأوصاف وتعليم أخلاق كريمة ، وشيم رفيعة ، وسير مأثورة ، ومن تأمل نظم القرآن وجد جميع ما يتصرف فيه من الوجوه السابقة الذكر على حدّ واحد فى حسن النظم ، وبديع التأليف

---

(١) البيان والتبيين : جـ ١ ــ ص ٢٥٠ لجنة التأليف والترجمة والنشر

(٢) الحيوان : جـ ٣ ــ ص ١٣١

والرصف ، لا يتفاوت ، ولا ينحط عن المنزلة العليا[1] .

أما القاضى أبو الحسن عبد الجبار الأسد آبادى ، قاضى قضاة الدولة البويهية بإيران ، وأكبر أعلام المعتزلة فى عصره ، فقد بلور فكرة النظم فى قوله :

« اعلم أن الفصاحة لا تظهر فى أفراد الكلام ، وإنما تظهر فى الكلام بالضمّ على طريقة مخصوصة ، ولابدّ مع الضم من أن يكون لكل كلمة صفة ، وقد يجوز فى هذه الصفة أن تكون بالمواضعة التى تتناول الضمّ ، وقد تكون بالإعراب الذى له مدخل فيه ، وقد تكون بالموقع ، وليس لهذه الأقسام الثلاثة رابع ، لأنه إما أن تعتبر فيه الكلمة ، أو حركاتها ، أو موقعها ، ولا بدّ من هذا الاعتبار فى كل كلمة ، ثم لابدّ من اعتبار مثله فى الكلمات إذا انضمّ بعضها إلى بعض لأنه قد يكون لها عند الإنضمام صفة ، وكذلك لكيفية أعرابها وحركاتها وموقعها ، فعلى هذا الوجه الذى ذكرناه إنما تظهر مزية الفصاحة بهذه الوجوه دون ما عداها .

فإن قال قائل : قد قلتم إن فى جملة ما يدخل فى الفصاحة حسن المعنى ، فهلا اعتبرتموه ؟ قيل له : إن المعانى وإن كان لابدّ منها فلا تظهر فيها المزية ، ولذلك نجد المعبّرين عن المعنى الواحد يكون أحدهما أفصح من الآخر والمعنى متفق ، على أنا نعلم أن المعانى لا يقع فيها تزيد ، فإذن يجب أن يكون الذى يعتبر التزايد عنده الألفاظ التى يعبر بها عنها ، فإذا صحّت هذه الجملة فالذى تظهر به المزية ليس إلا الإبدال الذى به تختص الكلمات ، أو التقدم والتأخر الذى يختص الموقع ، أو الحركات التى تختص الإعراب ، فبذلك تقع المباينة بين الكلام[2] »

فعبد الجبار بذلك نراه قد وقف على معنى النظم الذى استمد منه عبد القاهر نظريته فيه ، فهو صاحب النظرية أصلا ، وفضل اكتشافها وابتكارها ينسب إليه ، وإن كان لعبد القاهر فضل تفسيرها وفلسفتها فى إحكام ودقة ، لدرجة أنه أصبح صاحبها الذى صورها وطبقها ، واستخرج على أساسها علم المعانى المعروف الآن بين علوم البلاغة العربية[3] .

---

(١) إعجاز القرآن للباقلانى : ط دار المعارف ، تحقيق سيد صقر : ٣٥ وما بعدها

(٢) المغنى فى أبواب التوحيد والعدل : جـ ١٦ وزارة الثقافة : ١٩٧

(٣) البلاغة تطور وتاريخ : دكتور شوقى ضيف · ١١٧

فعبد الجبار لا يعدّ الكلمة فصيحة فى نفسها ، وإنما الفصاحة تكمن فى الضم على طريقة مخصوصة ، ومع الضم تلاحظ صفات مختلفة لكل كلمة ، ولابدّ مع ذلك من ملاحظة أبدالها ونظائرها ، وحركاتها فى الإعراب ، وموقعها من التقديم والتأخير .

ونحن نرى عبد القاهر ينقل كلمة عبد الجبار السالفة الذكر « إن المعانى لا تتزايد ، وإنما تتزايد الألفاظ » ويعقب عليها بقوله : « وهذا كلام إذا تأملته لم تجد له معنى يصح عليه غير أن تجعل تزايد الألفاظ عبارة عن المزايا التى تحدث من توخى معانى النحو ، وأحكامه فيما بين الكلم ، لأن التزايد فى الألفاظ من حيث هى ألفاظ ونطق لسان محال[1] »

لقد كان من الطبيعى أن يتأثر عبد القاهر بثقافة القرنين الثالث والرابع ، ليصل إلى هذا المستوى الرفيع فى الفهم والاستنباط ، وليكون حصاد هذه الثقافة ، وهذا الفهم فلسفة نظرية النظم ، ولم يكن هذا التأثر قاصرا على ما أفاده من أدباء عصره وحدهم ، فقد كان لعلماء اللغة كذلك جهدهم الرائع الذى وفق عبد القاهر فى أن يغترف من منهله ما يعبّد له طريق الوصول إلى فكرة التراكيب ، وعلاقاتها :

وإليك هذا النص لأبى الفتح عثمان بن جنى :

— ١٧٠ —

[باب فى الردّ على من ادّعى على العرب عنايتها بالألفاظ ، وإغفالها المعانى]

اعلم أنّ هذا البابَ من أشرف فصول العربية ، وأكرمها ، وأعلاها ، وأنزهها ، إذا تأملته عرفتَ منه وبه ما يُؤنقك ، ويذهب فى الاستحسان له كلّ مذهب بك ، وذلك أنّ العربَ كما تعنى بألفاظها ، فتصلحها ، وتهذّبها ، وتراعيها ، وتلاحظ أحكامها بالشعر تارةً ، وبالخطب أخرى ، وبالأسجاع التى تلتزمها ، وتتكلّف استمرارها ، فإن المعانىَ أقوى عندها ، وأكرمُ عليها ، وأفخمُ قدرا فى نفوسها .

فأوّلُ ذلك عنايتها بألفاظها ، فإنها لمّا كانت عنوانَ معانيها ، وطريقا إلى إظهار أغراضها ، ومراميها ، أصلحوها ، ورتبوها ، وبالغوا فى تحبيرها وتحسينها ، ليكون ذلك

---

(١) دلائل الاعجاز : ٣٠٢ وانظر كتابنا « فكرة النظم بين وجوه الاعجاز فى القرآن : الفصل الثالث ويشتمل على تاريخ واف لفكرة النظم قبل عبد القاهر

أوقع لها فى السمع ، وأذهبَ بها فى الدلالة على القصد ، ألا ترى أنّ المثل إذا كان مسجوعا لذّ لسامعه ، فحفظه ، فإذا هو حفظه كان جديرا باستعماله ، ولو لم يكن مسجوعا لم تأنس النفس به ، ولا أنِقتْ لمستمعه ، وإذا كان كذلك لم تحفظه ، وإذا لم تحفظه لم تطالب أنفسها باستعمال ما وضع له ، وجيء به من أجله .

وقال لنا أبو علىّ يوما : قال لنا أبو بكر : إذا لم تفهموا كلامى فاحفظوه ، فإنكم إذا حفظتموه فهمتموه ، وكذلك الشعر : النفس له أحفظ ، وإليه أسرع ، ألا ترى أن الشاعر قد يكون راعيا جلفًا ، أو عبدا عَسِيفا ، تنبو صورته ، وتُمَجُّ جُمْلته فيقول ما يقوله من الشعر ، فلأجل قبوله ، وما يورده عليه من طلاوته وعذوبة مستَمعِه[1] ، ما يصير قوله حُكْما يرجع إليه ، ويُقْتَاس[2] به ، ألا ترى إلى قول العبد الأسود[3] :

إن كنتُ عبدًا فنفسِى حُرَّةٌ كَرَماً أو أسودَ اللَّوْنِ إنى أبيض الخُلُق

فإذا رأيت العرب قد أصلحوا ألفاظها وحسّنوها ، وحموْا حواشيَها ، وهذّبوها ، وصقلواغروبها[4] ، وأرهفوها ، فلا ترينَّ أنّ العناية إذ ذاك إنما هى بالألفاظ ، بل هى عندنا خدمة منهمَ للمعانى ، وتنويه بها ، وتشريف منها ، ونظير ذلك إصلاحُ الوعاء وتحصينه ، وتزكيته وتقديسه ، وإنما المبغىّ بذلك منه الاحتياط للموعى[5] عليه ، وجواره بما يعطِّرُ بَشَره[6] ، ولا يعر[7] جوهره ، كما قد نجد من المعانى الفاخرة السامية ما يهجّنه ، ويغض منه كُدُرة لفظه ، وسوء العبارة عنه .]

---

(١) فى رواية أخرى : « مسمعه »

(٢) فى رواية أخرى : « يقاس »

(٣) العبد الأسود هو سحيم عبد بنى الحسحاس .

(٤) هو استعارة : من غروب الأسنان ، أى أطرافها ، وواحد غرب بفتح الأول وسكون الثانى .

(٥) الموعى : بضم الميم وفتح العين ، أو الموعىّ : ما وضع فى الوعاء ، يقال : أوعيت الشيء ، ووعيته ، وكأنه ضمّن الموعىّ معنى الحافظ ، فعدّاه بعلى .

(٦) البشر : ظاهر الجلد ، وفى رواية : « نشره » بفتح النون وسكون الشين الرائحة الطيبة

(٧) يعرّ : يعيب :

(٨) انظر الخصائص : تحقيق محمد على النجار : دار الهدى للطباعة والنشر : بيروت · جـ ١ : ٢١٥ وما بعدها .

قبل أن نعرض لفحوى هذا النصّ يجدر بنا أن نشير فى عجالة خاطفة إلى منزلة هذا العالم الفذّ من علماء القرن الرابع الهجرى ، فقد التقى بالمتنبى فى « حلب » عند سيف الدولة بن حمدان ، وفى شيراز عند عضد الدولة ، وكان المتنبى يجلّه ، ويقول فيه : هذا رجل لا يعرف قدره كثير من الناس ، وكان المتنبى إذا سئل عن شىء من دقائق النحو والتصريف فى شعره يقول : سلوا صاحبنا أبا الفتح ، وفى رواية : أنه كان إذا سئل عن معنى قاله ، أو توجيه إعراب ، حصل فيه إغراب ، دلّ عليه ، وقال : عليكم بالشيخ الأعور ابن جنىّ ، فسلوه ، فإنه يقول ما أردت ، وما لم أرد »

ويرجع ما قاله المتنبى إلى سعة علم ابن جنىّ ، وتشعب مذاهبه ، فقد يقع له فى الكلام من المعانى مالم يقع لقائله .

وهو أول من شرح ديوان المتنبى ، وقد شرحه شرحين : الشرح الكبير ، والشرح الصغير ، والأخير هو الباقى لنا — كما يقول محقق الخصائص الفاضل .

وقد تعقب معاصروه ، ومن بعدهم شرحه ، وكان كثير الثناء على المتنبى فى كتبه ، ويستَشْهدُ بشعره فى المعانى والأغراض ، ويعبر عنه : بشاعرنا ، ويقول فى الخصائص ١ / ٢٣٩ : « وحدثنى المتنبى شاعرنا ، وما عرفته إلا صادقا ، وفى ص ٣٤ : « وامتثله شاعرنا آخرا فقال :

فلو قَدَر السان على لسان لقال لك السنان كما أقول

ويسوق البديعىّ فى الصبح المنبى قصة تنبىء عن إعجاب ابن جنىّ بالمتنبى ، وعن وجوده بشيراز ، حين كان المتنبى هناك ، وذلك فى آخر حياة الشاعر ، فقد قتل « بديْر العاقول » عند منصرفه من شيراز ، ذاك أن أبا علىّ كان إذ ذاك بشيراز ، وكان إذا مرّ به أبو الطيب يستثقله على قبح زيّه ، وما يأخذ به نفسه من الكبرياء .

وكان ابن جنى محبا لأبى الطيب ، كثير الإعجاب بشعره ، لا يبالى بأحد يذمّه ، أو يحط من قدره ، وكان يسوءه إطناب أبى على فى ذمّه ، واتفق أن قال أبو علىّ يوما : اذكروا لنا بيتا من الشعر نبحث فيه ، فبدأ ابن جنىّ ، وأنشد :

حُلْتِ دون المزار ، فاليوم لو زر تِ لحال النحول دون العناق

فاستحسنه أبو عليّ ، واستعاده ، وقال : لمن هذا البيت ؟ فإنه غريب المعنى ، فقال ابن جنى : للذى يقول :

أزورهم وسواد الليل يشفع لى ... وأنثنى ، وبياض الصبح يغرى بى

فقال : والله هذا أحسن ! بديع جدا ، لمن هما ؟ قال للذى يقول :

أمضى إرادته فسوف له « قد » ... واستقرب الأقصى فثمّ له هنا

فكثر إعجاب أبى عليّ ، واستغرب معناه ، وقال : لمن هذا ؟ فقال ابن جنى : للذى يقول :

ووضع الندى فى موضع السيف بالعلا ... مخلّ كوضع السيف فى موضع الندى

فقال : وهذا أحسن ، والله لقد أطلت يا أبا الفتح ، فأخبرنا من القائل ؟ فقال : هو الذى لا يزال الشيخ يستثقله ، ويستقبح زيّه وفعله ، وما علينا من القشور إذا استقام اللّب ، قال أبو عليّ : أظنك تعنى المتنبى ، قلت نعم[1] .

ولعلّك معى فى أنّ عالما كابن جنّى تجىء علاقته بشاعر فذّ كالمتنبىّ ، على هذا المستوى من الإعجاب والحب ، تؤكد لك موقف الرجل من ثقافة عصره . وتمكنه من أساليب اللغة وأسرارها ، فموقفه من علاقة الألفاظ بالمعانى موقف جدير بالتنويه والنظر ، إذ لم يُعْلِ من شأن اللفظ على حساب المعنى ، ولم يعل من شأن المعنى على حساب اللفظ ، بل قرن هذا بذاك قرانا يدل على تلازمهما ، وقوة ارتباطهما .

ولم تظهر فى كلام ابن جنى إشارة إلى أنه كان يفرّق بينهما ، لقد ردّ ردّا حاسما على من كان يدعى على العرب عنايتها بالألفاظ ، وإغفالها المعانى ، بأن هذا الباب من أشرف فصول العربية ، وأكرمها ، وأعلاها ، وأنزهها ، فالعرب تعنى بألفاظها ، فتصلحها ، وتهذّبها ، وتراعيها ، وتلاحظ أحكامها ، لأنها عنوان معانيها ، وطريق إلى إظهار أغراضها ومراميها ، إنهم يصلحون من شأن ألفاظهم ، ويرتمونها ، ويبالغون فى تحبيرها وتحسينها ، ليكون ذلك أوقع لها فى السمع ، وأذهب بها فى الدلالة على القصد . وليس معنى ذلك أنهم يُعنون بالألفاظ لذاتها ، بل يصنعون ذلك خدمة منهم للمعانى ، وتنويها بها .

---

(١) مقدمة الخصائص : للأستاذ محمد على النجار ٢١ وما بعدها ، نقلا عن مسالك الأبصار ٤ / ٣٠٦ من النسخة المصورة فى دار الكتب ، والصبح المنبى : ١٦٠

« ويدلك على تمكن المعنى فى أنفسهم ، وتقدّمه للفظ عندهم تقديمهم لحرو
المعنى فى أول الكلمة ، وذلك لقوة العناية به ، فقدّموا دليله ليكون ذلك أمارة لتمكـ
عندهم ، وعلى ذلك تقدّمت حروف المضارعة فى أول الفعل ، إذ كنّ دلائل ع
الفاعلين ، مَنْ هم ، وما هم ، وكم عِدّتهم ؟ نحو : أفعل ، ونفعل ، وتفعل ، ويفعل

ألا ترى إلى ما قاله أبو عثمان — يريد المازنى — فى الإلحاق : إنّ أقيَسه أن يكـ
بتكرير اللام ، فقال : باب شملت ، وصعررت ، أقليس من باب : حوقلت
وبيطرت ، وجهورت .

أفلا ترى إلى حروف المعانى ، كيف بابها التقدّم ، وإلى حروف الإلحا
والصناعة ، كيف بابها التأخر ؟ فلو لم يعرف سق المعنى عندهم ، وعلوّه
تصوّرهم إلا بتقدّم دليله ، وتأخّر دليل نقيضه ، لكان مغنيا من غيره كافيا .

وعلى هذا حشوا بحروف المعانى ، فحصّنوها بكونها حشوا ، وأمنوا عليها مالا يؤ
على الأطراف ، المعرّضة للحذف والإجحاف ، وذلك كألف التكسير ، وي
التصغير ، نحو دراهم ، ودُريهم ، وقماطر ، وقُميطر ، فجرت فى ذلك لكونها حشـ
مجرى عين الفعل المحصّنة فى غالب الأمر ، المرفوعة عن حال الطرفين من الحذف
ألا ترى إلى كثرة باب عِدَة ، وزنة ، وناس[1] ، والله فى أظهر قولى سيبويه[2] ، و
حكاه أبو زيد من قولهم : لابَ لك[3] ، وويلمّه[4] ، ويابا المغيرة[5] ، وكثرة باد
يد ، ودم ، وأخ ، وأب ، وغد ، وهن ، وحرٍ ، واست ، وباب ثبة ، وقلة ، وع
وقلة باب مُذ ، وسَهٍ[6] ، إنما هما هذان الحرفان بلا خلاف ، فهذا يدلك على ضنـ

---

(١) أصل ناس : أناس ، نقلا عن سيبويه : ١ / ٣٠٩ ، ٢ / ١٢٥

(٢) هذا القول فى الكتاب ١ / ٣٠٩ : يقول فيه : « وكأن الاسم — والله أعلم — إله ، فلما أدخل فيه الأ
واللام حذفوا الألف وصارت الألف واللام خلفا منها »

(٣) أى فى « لا أب لك »

(٤) أصله : ويل أمه ، يقال ذلك لمن يستجاد

(٥) يريد : يا أبا المغيرة

(٦) يريد باب مُذْ ، وسَهْ ، ما حذف منه الحشو ، فإن أصله : منذ ، وسته

« بحروف المعانى ، وشحّهم عليها ، حتى قدّموها عناية بها ، أو وسّطوها تحصينا لها[1] »

إن الموضوع أقرب إلى ما يكثر فيه اللغط فى أيامنا هذه ، عما يسمّونه بالشكل والمضمون ، أيهما أولى بالعناية ، ليصبح الأدب أدبا ، والفكر فكرا ؟ كأنما الفصل بينهما ممكن ، إلا فى التحليل الذهنى .

غير أن الموضوع على يدى ابن جنىّ يركز على ناحية اللفظ والمعنى ، وذلك دفعا للتهمة التى وجهت إلى اللغة العربية من أنها تعنى باللفظ أكثر من عنايتها بالمعنى[2] إن ابن جنى يبين فى كثير من البراعة كيف أن طريقة بناء الألفاظ تدل على أنها إنما صيغت بطريقة تحفظ للفظة وجود الحرف الذى هو ذو علاقة وثيقة بالمعنى ، وكيف أن الألفاظ تجىء مختارة ، منمقة ، مرتبة ، لتكون أكثر دلالة على الغرض .

والشقة بعيدة — كما يقول الدكتور زكى نجيب محمود — بين المعنى الذى نبحث عنه حين نقول عن الكاتب : إنه يعنى باللفظ دون المعنى ، « والمعنى » الذى يتحدث عنه ابن جنىّ ، إذ هو مشغول بمعنى اللفظة الواحدة ، ونحن يشغلنا المراد تأديته من مقالة أو من كتاب ، أو من قصيدة ، أو قصة ، أو مسرحية ، فالمعنى فى استعماله هو كالإشارة إلى المسمّى ، والمعنى فى استعمالنا هو كالفكرة المراد تحليلها وتقويمها[3] .

هذه المقدمات العلمية الموضوعية التى أبرز سماتها ابن جنى فى كتابه الخصائص ، وغيرها مما ذهب إليه أدباء القرنين الثالث والرابع الهجريين كانت معالم على الطريق ، يستضىء بها عبد القاهر الجرجانى فى وضع نظريته التى لا نزال نسترشد بها فى الأسلوب الأدبى ، ولا تزال الكتابات النقدية فى الآداب الأجنبية ، تؤكد قيمتها الفنية ، وخطرها النقدى والأدبى .

فالدكتور زكى نجيب محمود يشير إلى كتاب « برتراند رسل » « بحث فى المعنى والصدق » وكيف وقف فيه وقفة تحليلية ، يسأل فيها نفسه ، ويحاول الجواب عن سؤاله : ما الذى يعطى الجملة المفيدة وحدتها ؟ إنها مركبة من مفردات تتوالى ، فإذا

---

(١) الخصائص : جـ ١ ٢٢٤ وما بعدها ، وانظر هوامش ٢٢٥ ، ٢٢٦ للمحقق الفاضل

(٢) المعقول واللامعقول فى تراثنا الفكرى : الدكتور زكى نجيب محمود : دار الشروق : ٢٣٥

(٣) المرجع السابق : ٢٣٧ — ٢٣٨

كانت منطوقه جاء تواليها تتابعا على خط الزمن ، وإذا كانت مكتوبة ، جاء ذلك التوالى تجاورا فى حيز المكان ، لكننا مالم نقع وراء هذه المفردات على الرابط المنطقى الذى يربطها ، فإننا لا نستطيع أن نحدد لأنفسنا ماذا نعنى بقولنا « فكرة » لقد كان يسيرا على أناس كثيرين أن يذهبوا إلى أنّ اللفظ جسد ، والفكرة روحه ، أو اللفظ هو مادّة الجملة ، والمعنى صورتها ، لكنّ رجلا مثل « رسل » لا يرضى بأمثال هذه الغوامض ، فإذا بحث ، ووجد أن الرابط المنطقى المنشود إنما يكمن فى طريقة « الترتيب » الذى يتوالى به المفردات واصل البحث ليرى : أية طريقة فى الترتيب ؟ تلك التى إذا توافرت للمفردات صنعت جملة ، وبالتالى صنعت فكرة ؟

فإذا قرأنا لعبد القاهر كتابيه « الأسرار » و « الدلائل » أدركنا قوة الصلة بين عبد القاهر و « برتراند رسل » فى القرن العشرين الميلادىّ ، إذ الفكرة فى أساسها عند كلا الرجلين واحدة ، وهى أن المعنى كائن فى طريقة الترتيب التى تنظم بها المفردات ، وترتيب ، لا فى المفردات من حيث ذاتها .

والخلاف بين الرجلين إنما هو فى طريقة التناول ، فالجرجانى قد غلبت عليه النزعة اللغوية النحوية ، و « برتراند رسل » قد غلبت عليه النزعة المنطقية الرياضية ، وهو فى الحق فاصل من أهم الفواصل بين طريقة التفكير قديما وحديثا[1]

لقد ساق عبد القاهر كثيرا من النماذج النقدية النظرية ، وكثيرا من النماذج النقدية التحليلية التى يكشف بها ويؤكد طريقته فى علاقات الألفاظ ، وفى ترتيبها على حسب ترتيب المعانى الذهنية ، وأن الألفاظ لا تقصد لذاتها ، وأن الترتيب هو الذى يقصد لما وراءه من معان بلاغية ، ودلالات جمالية ، تكسب الفكرة حظها من التصوير الخالد ، إسمعه يقول فى « اسرار البلاغة » .

« ... إن هذا الضرب من المعانى كالجوهر فى الصدف ، لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه ، وكالعزيز المحتجب ، لا يريك وجهة حتى تستأذن عليه ، ثم ما كل فكر يهتدى إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه ، ولا كل خاطر يؤذن له فى الوصول إليه ، فما كل أحد يفلح فى شق الصدفة ، ويكون فى ذلك من أهل المعرفة .

وأما التعقيد فإنما كان مذموما لأجل أنّ اللفظ لم يرتب الترتيب الذى يمثله تحصل الدلالة على الغرض ، حتى احتاج السامع أن يطلب المعنى بالحيلة ، ويسعى إليه من غير الطريق ، كقول القائل :

(١) المرجع السابق : ٢٤٧ — ٢٤٨

وكذا اسم أغطية العيون جفونها   من أنها عمل السيوف عوامل

وإنما ذم هذا الجنس ، لأنه أحوجك إلى فكر زائد على المقدار الذى يجب فى مثله ، وكدّك بسوء الدلالة ، وأودع المعنى لك فى قالب غير مستو ولا مملّس ، بل خشن مضرّس ، حتى إذا رمت إخراجه عسر عليك ، وإذا خرج خرج مشوّه الصورة ناقص الحسن .

وإنما يزيد الطلب فرحا بالمعنى ، وأنساً به ، وسرورا بالوقوف عليه ، إذا كان لذلك أهلا ، فأما إذا كنت معه كالغائص فى البحر ، يحتمل المشقات العظيمة ، ويخاطر بالروح ، ثم يخرج الخرز ، فالأمر بالضدّ مما بدأت به .

ولذلك كان أحق أصناف التعقيد بالذمّ ما يتعبك ، ثم لا يجدى عليك ، ويؤرقك ، ثم لا يروق لك .....

وذلك مثل ما تجده لأبى تمّام من تعسّفه فى اللّفظ ، وذهابه به فى نحو من التركيب لا يهتدى النحو إلى إصلاحه ، وإغراب فى الترتيب يعمى الإعراب فى طريقه ، ويضل فى تعريفه : كقوله :

ثانيه فى كبد السماء ولم يكن   لاثنين ثان إذ هما فى الغار

وإنما أرادوا بقولهم : « ما كان معناه إلى قلبك ، أسبق من لفظه إلى سمعك » أن يجتهد المتكلم فى ترتيب اللفظ ، وتهذيبه ، وصيانته من كلّ ما أخلّ بالدلالة ، وعاق دون الإبانة ، ولم يريدوا أن خير الكلام ما كان غفلا مثل ما يتراجعه الصبيان ، ويتكلم به العامة فى السوق .

هذا ، وليس إذا كان الكلام فى غاية البيان ، وعلى أبلغ ما يكون من الوضوح أغناك ذاك عن الفكرة ، إذا كان المعنى لطيفا ، فإن المعانى الشريفة اللطيفة لا بدّ فيها من بناء ثانٍ على أول ، وردّ تال إلى سابق ، أفلست تحتاج فى الوقوف على الغرض من قوله : « كالبدر أفرط فى العلوّ » إلى أن تعرف البيت الأول ، فتتصوّر حقيقة المراد منه ، ووجه المجاز فى كونه دانيا شاسعا ، وترقم ذلك فى قلبك ، ثم تعود إلى ما يعرض البيت الثانى عليك من حال البدر ، ثم تقابل إحدى الصورتين بالأخرى ، وتردّ البصر من هذه إلى تلك ، وتنظر إليه كيف شرط فى العلوّ الإفراط ، ليشاكل قوله « شاسع » لأن الشسوع هو الشديد من البعد ، ثم قابله بما لا يشاكله من مراعاة التناهى فى القرب ، فقال : « جدّ قريب » فهذا هو الذى أردت بالحاجة إلى

الفكر ، وبأن المعنى لا يحصل لك إلا بعد انبعاث منك فى طلبه ، واجتهاد فى نيله[1] .

واستمع لعبد القاهر مرة ثانية يؤكد قيام فلسفته فى النظم القائمة على أساس من العلاقات النحوية ، من خلال تعليقه على قول الفرزدق :

وما مثله فى الناس إلا مملّكا أبو أمّه حيٌّ أبوه يقاربه

بأنك لم تنكر ألفاظ هذا البيت ، لشيء فى حروفها ، أو لأنك صادفت وحشيا غريبا ، أو سوقيا ضعيفا ، بل لأن الشاعر لم يرتب الألفاظ فى الذكر ، على موجب ترتيب المعانى فى الفكر ، فمنع السامع أن يفهم الغرض إلا بأن يقدّم ويؤخر ، ثم أسرف فى إبطال النظام ، وإبعاد المرام ، وصار كمن رمى بأجزاء تتألف منها صورة ، لفرط ما عادى بين أشكالها ، وشدّة ما خالف بين أوضاعها .

ثم يحيل عبد القاهر القارىء إلى الأشعار التى أثنوا عليها من جهة الألفاظ ، ووصفوها بالسلاسة ، ونسبوها إلى الدماثة ، وقالوا : كأنها الماء جريانا ، والهواء لطفا ، والرياض حسنا ، وهى :

ولما قضينا من مِنىً كلَّ حاجة ومسَّح بالأركان من هو ماسح
وشُدَّت على دُهْم المهارَى رحالنا ولم ينظر الغادى الذى هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطىّ الأباطح

فهل نجد لاستحسانهم وحمدهم وثنائهم طريقا إلا إلى استعارة وقعت موقعها ، وأصابت غرضها ، أو حسن ترتيب تكامل معه البيان ، حتى وصل المعنى إلى القلب ، مع وصول اللفظ إلى السمع ، واستقر فى الفهم مع وقوع العبارة فى الأذن ، وإلا إلى سلامة الكلام من الحشو غير المفيد ، والفضل الذى هو كالزيادة فى التحديد ، ومن شيء داخل المعانى المقصودة ، مداخلة الطفيلىّ الذى يستثقل مكانه .

وذلك أنّ أول ما يتلقى القارىء والسامع من هذا الشعر أنه قال :

ولما قضينا من مِنىً كل حاجة :

فعبّر عن قضاء المناسك بأجمعها ، والخروج من فروضها وسننها ، من طريق

(1) أسرار البلاغة : ١١٩ وما بعدها

أمكنه أن يقصر معه اللفظ ، وهو طريق العموم ، ثم نبه بقوله : ومسّح بالأركان من هو ماسح : على طواف الوداع الذى هو آخر الأمر ، ودليل المسير الذى هو مقصوده من الشعر .

ثم قال : أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا :

فوصل بذكر مسح الأركان ، ما وليه من زمّ الركاب ، وركوب الركبان ، ثم دلّ بلفظه « الأطراف » على الصفة التى يختص بها الرفاق فى السفر ، من التصرّف فى فنون القول ، وشجون الحديث ، أو ما هو عادة المتطرفين من الإشارة والتلويح والرمز والإيماء ، وأنبأ بذلك عن طيب النفوس ، وقوّة النشاط ، وفضل الاغتباط ، كما توجبه ألفة الأصحاب ، وأنسة الأحباب ، وكما يليق بحال من وفق لقضاء العبادة الشريفة ، ورجا حسن الإياب ، وتنسّم روائح الأحبة والأوطان ، واستماع التهانى والتحايا من الخلّان والإخوان .

ثم زان ذلك كلّه باستعارة لطيفة ، طبّق فيها مفصل التشبيه ، وأفاد كثيرا من الفوائد بلطف الوحى والتنبيه ، فصرّح أولا بما أومأ إليه فى الأخذ بأطراف الأحاديث ، من أنهم تنازعوا أحاديثهم على ظهور الرواحل ، وفى حال التوجّه إلى المنازل ، وأخبر بعدُ بسرعة السير ، ووطاءة الظهر ، إذ جعل سلاسة سيرها بهم كالماء تسيل به الأباطح ، وكان فى ذلك ما يؤكد ما قبله ، لأن الظهور إذا كانت وطيئة ، وكان سيرها السير السريع السهل ، زاد ذلك فى نشاط الركبان ، ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طيبا ، ثم قال : « بأعناق المطىّ » ولم يقل « بالمطىّ » لأن السرعة والبطء يظهرآن غالبا فى أعناقها ، ويبين أمرهما من هواديها وصدورها ، وسائر أجزائها تستند إليها فى الحركة ، وتتبعها فى الثقل والخفة ، ويعبّر عن المرح والنشاط إذا كانا فى أنفسها بأفاعيل لها خاصة فى العنق والرأس ، ويدلّ عليهما بشمائل مخصوصة فى المقاديم .

فهل بقيت حسنة يحيل فيها القارىء على لفظه من ألفاظها ، حتى إن فضل الحسنة يبقى لتلك اللفظة ، ولو ذكرت على الانفراد ، وأزيلت عن موقعها من نظم الشاعر ونسجه ، وتأليفه وترصيفه ؟ وحتى تكون فى ذلك كالجوهرة التى هى — وإن ازدادت حسنا بمصاحبة أخواتها ، واكتست رونقا بمضامّة أترابها — فإنها إذا جليت للعين فردة ، وتركت فى الخيط فذّة ، لم تعدم الفضيلة الذاتية ، والبهجة التى فى ذاتها مطويّة .

...

وحتى تكون كالشذرة من الذهب ، تراها بصحبة الجواهر لها فى القلادة ، واكتنافها لها عنق الغادة ، وصلتها بريّق حمرتها ، والتهاب جزهرها ، بأنواع تلك الدرر التى تجاورها ، ولألاء اللآلىء التى تناظرها ، تزداد جمالا فى العين ، ولطف موقع من حقيقة الزين ، ثم هى إن حرمت صحبة تلك العقائل ، وفرّق الدهر الخئون بينها وبين تلك النفائس ، لم تعر من بهجتها الأصلية ، ولم تذهب عنها فضيلة الذهبية . وليس هذا بقياس الشعر الموصوف بحسن اللفظ ، وإن كان لا يبعد أن يتخيله من لا ينعم النظر ، ولا يتم التدبير .

بل حق هذا المثل أن يوضع فى نصرة بعض المعانى الحكميّة والتشبيهية بعضا ، وازدياد الحسن منها بأن يجامع شكل منها شكلا ، وأن يصل الذكر بين متدانيات فى ولادة العقول إياها ، ومتجاورات فى تنزيل الأفهام لها[1]

ولقد وقف غير عبد القاهر من جلّة العلماء والباحثين بين يدى أبيات كثيّر عزّة التى سبق ذكرها ناقدين ومعلقين ، من أمثال ابن قتيبة ، وأبى هلال العسكرى ، وابن جنّى ، والأستاذ العقاد ، وسوف نقف عند هذه الآراء الناقدة عند حديثنا عن الذوق الأدبى موقف موازنة بين ذوق وذوق ، ونقد ونقد ، وتحليل وتحليل ، حتى لا يستطرد بنا المقام ، فنخرج على مفهوم الغرض ، فى بيان القيمة الفنية للعلاقات النحوية ، وأثرها فى فلسفة النظم كمقياس نقدى .

المهم الذى يتطلبنا أن نقف عنده فى هذا الصدد ، هو أثر هذا الترتيب النحوى فى إبراز المعنى الذهنى وتصويره ، وبيان القيمة الجمالية فيه .

ونحن نعلم من خلال عبد القاهر أن اللفظ وحده منعزلا عن السياق لا يشكّل قيمة ، إنما قيمة اللفظ من خلال السياق الذى يتضامن فيه مع غيره لأداء خاص ، ولقيمة خاصة . وهنا يلحّ سؤال ، ويفرض نفسه فرضا ، وهو :

ما الذى يخلع الجمال على العبارة الأدبية ، شعرا كانت أو نثرا ؟

ويكون الجواب : « إن اللفظ فى حدّ ذاته عنصر محايد ، لا جمال فيه ، ولا قبح ، ولكنّ الذى يعطيه الجمال الأدبى ، أو يسلبه منه ، هو مسايرته للمعانى القائمة فى الذهن ، فهل يريد الجرجانى بذلك أنه ما دام اللفظ قد انساق فى ترتيبه مع ترتيب المعانى التى فى الذهن ، فقد توافر له المعنى والجمال فى آن معا ؟

(١) أسرار البلاغة : ١٦ — ١٨

أيكون المعنى والجمال شيئا واحدا ، بحيث يجوز لنا القول بأن كل ذى معنى فهو جميل ؟ يعتقد الدكتور زكى نجيب محمود أن هذا الموقف هو ما يلزم عن مقدماته ، لو لم يرد عند عبد القاهر بهذه الصورة الواضحة ، فإذا كان هو ما يريده سلكناه فى زمرة الفلاسفة القائلين بأن جمال شىء هو فى أن يكون أداة صالحة لفعل ما أريد لها أن تفعله ، وهؤلاء هم الفلاسفة الناظرون إلى الحقيقة نظرة عقلانية محضة ، لا دخل للوجدان فيها ، فهكذا يقول سقراط وأفلاطون وأرسطو وغيرهم من أصحاب المعيار العقلى فى مسائل القيم .

وتوكيدا لهذا الأساس النقدى عند عبد القاهر نراه يردد فى أكثر من مناسبة بأن اللفظ فى ذاته ليس مناط الحكم فى وجود الجمال الأدبى أو امتناعه ، حتى فيما قد يظن بأن للفظ الدور الأول فيه . كالتجنيس والاستعارة مثلا[1] »

ونزيد الأمر وضوحا بأن عبد القاهر لا يريد بترتيب الألفاظ على حسب ترتيب المعانى فى الذهن مجرد الترتيب الشكلى ، لأن فى مجرد الترتيب الشكلى قد ينتج خطر ، يعكر صفو الأسلوب من حيث دلالته على المعنى المقصود ، ولكنه يريد الترتيب الذى يخضع لعلاقات علمية نحوية ، يبرز من خلالها المعنى فى اتجاهين محددين :

أولا : الوضوح على ما قصد إليه الكاتب والأديب .

ثانيا : التصوير الذى يضيف إلى المعنى قيمته الجمالية .

وفى الوقت نفسه نرى اتجاه الوضوح على ماقصد إليه الكاتب والأديب جمالا يجلى وجه الحقيقة التى ينظر إليها الفلاسفة نظرة عقلية خالصة ، كما نرى فى اتجاه التصوير جمالا آخر يضاف إلى الجمال الأول ، فينضح الأسلوب إذن عن نوعين من الجمال : إبراز الحقيقة ، وتجليتها ، ثم كساؤها بغلالة رائعة من جمال التصوير ، ولقد أشار عبد القاهر إلى ذلك : بالمعنى ومعنى المعنى ، أو بالمعنى الأول والمعنى الثانى ، وكلا المعنيين المترابطين لا يمكن نكتشف عنهما إلا من خلال العلاقات النحوية بالطريقة المنطقية العلمية التى تضع فى الاعتبار تماما أن يؤدى الشكل إلى المعنى المراد ، وليس إلى المعنى غير المراد .

(١) المعقول واللا معقول : ٢٤٩ ــ ٢٥٠

وهنا نترك لنصوص عبد القاهر أن تفصح عن هذه الملامح التى هى ضرورية ولازمة فى بناء نظرية النظم على أنها مقياس نقدىّ خطير ، لا يزال يعاصر حياتنا الأدبية إلى اليوم .

— ١٨ —

يقول عبد القاهر :

[وإنا لنرى أنّ فى الناس مَنْ إذا رأى أنه يجرى فى القياس ، وضرْب المثل : أنّ تشبيه الكلِم فى ضمٍّ بعضها إلى بعض ، بضمٍّ غزل الإبريْسم بعضه إلى بعض ، ورأى أنّ الذى ينسج الديباج ، ويعمل النقش والوشى لا يصنع بالإبريسم الذى ينسج منه شيئا ، غير أن يضمّ بعضه إلى بعض ، وتخيّر الأصْبَاغ المختلفة المواقع التى يعلم أنّه إذا أوقعها فيها حدث له فى نسجه ما يريد من النقش والصورة — جرى فى ظنّه أن حال الكلم فى ضمّ بعضها إلى بعض ، وفى تخيّر المواقع لها ، حال خيوط الإبريسم سواءً .

ورأيت كلامه كلام مَنْ لا يعلمُ أنه لا يكونُ الضمُّ فيها ضمًّا ، ولا الموقعُ موقعاً حتى يكونَ قد توخِّىَ فيها معانى النحو .

وأنت إنْ عمدت إلى ألفاظ ، فجعلت تتبع بعضها من غير أن تتوخّى فيها معانى النحو ، لم تكن صنعت شيئا تُدْعَى به مؤلفا ، وتشبه معه بمن عمل نسجاً ، أو صنع على الجملة صنيعا ، ولم يتصور أن تكون قد تخيرت لها المواقع .

وفسادُ هذا وشبيهه من الظنّ ، وإن كان معلوما ظاهرا ، فإنّ ههنا استدلالا لطيفا تكثر بسببه الفائدة ، وهو أنه يتصوّر أن يعمد عامد إلى نظم كلام بعينه ، فيزيله عن الصورة التى أرادها الناظم له ، ويفسدها عليه ، من غير أن يحوّل منه لفظا عن موضعه ، أو يبدله بغيره ، أو يغيّر شيئا من ظاهر أمره على حال .

مثال ذلك : أنك إن قدّرت فى بيت أبى تمام :

لعاب الأفاعى القاتلات لعابه   وأرْىُ الجنى اشتارته أيدٍ عواسل

أن « لعاب الأفاعى » مبتدأ ، « ولعابه » خبر ، كما يوهمه الظاهر ، أفسدت عليه كلامه ، وأبطلت الصورة التى أرادها فيه ، وذلك :

أن الغرضَ أن يشبه مداده بأَرْى الجنى ، على معنى أنه إذا كتب فى العطايا والصلات ، أوصل به إلى النفوس ما تحلو مذاقته عندها ، وأدخل السرور واللّذة عليها ، وهذا المعنى إنّما يكون إذا كان « لعابه » مبتدأ ، « ولعاب الأفاعى » خبرا .

فأما تقديرك أن يكون « لعاب الأفاعى » مبتدأ ، و « لعابه » خبرا ، فيبطل ذلك . ويمنع منه البتّة ، ويخرج بالكلام إلى مالا يجوز أنْ يكون مرادا فى مثل غرض أبى تمام ،وهو أن يكون أراد أن يشبه « لعاب الأفاعى » بالمداد ، ويشبه كذلك الأرْى به .

فلو كان حال الكلم فى ضمّ بعضها إلى بعض ، كحال غزل الإبريسم ، لكان ينبغى ألّا تتغيّر الصورة الحاصلة من نظم كلِم ، حتى تزال عن مواقعها ، كما لا تتغير الصورة الحادثة عن ضمّ غزل الإبريسم ، بعضه إلى بعض ، حتى تزال الخيوط عن مواضعها .

واعلم أنه إن نظر ناظرٌ فى شأن المعانى والألفاظ إلى حال السامع ، فإذا رأى المعانى تقع فى نفسه من بعد وقوع الألفاظ فى سمعه ، ظنّ لذلك أن المعانى تبع للألفاظ فى ترتيبها . فإنّ هذا الذى بيّناه يريه فساد هذا الظنّ .

وذلك أنه لو كانت المعانى تكون تبعا للألفاظ فى ترتيبها ، لكان محالا أن تتغيّر المعانى والألفاظ بحالها لم تزل عن ترتيبها . .

فلما رأينا المعانى قد جاز فيها التغيير ، من غير أن تتغير الألفاظ ، وتزول عن أماكنها ، علمنا أن الألفاظ هى التابعة ، والمعانى هى المتبوعة .

واعلم أنه ليس من كلام يعمد واضعه فيه إلى معرفتين ، فيجعلهما مبتدأ وخبرا ، ثم يقدّم الذى هو الخبر إلا أشكل الأمر عليك فيه ، فلم تعلم أنّ المقدّم خبر حتى ترجع إلى المعنى وتحسن التدّبر .

أنشد الشيخ أبو على (الفارسىّ) فى التذكرة (التذكرة فى علوم القرآن)

نمْ ، وإن لم أنمْ . كراى كراكا

ثم قال : ينبغى أن يكون « كراى » خبرا مقدّما ، ويكون الأصل : « كراك كراى » أى : نمْ . وإن لم أنم ، فنومك نومى ، كما تقول : قُمْ ، وإن جلست فقيامك قيامى (أى قيامى قيامك) هذا هو عرف الاستعمال فى نحوه .

ثم قال : وإذا كان كذلك ، فقد قدّم الخبر ، وهو معرفة ، وهو ينوى به التأخير ، من حيث كان خبرا ، قال : فهو كبيت الحماسة :

بنونا بنو أبنائنا ، وبناتنا بنوهنّ أبناء الرجال الأباعد

فقدم خبر المبتدأ ، وهو معرفة ، وإنما دلّ على أنه ينوى التأخير المعنى ، ولولا ذلك لكانت المعرفة إذا قدمت هى المبتدأ ، لتقدمها ، فافهمْ ذلك .

واعلمْ أنّ الفائدة تعظم فى هذا الضرب من الكلام ، إذا أنت أحسنت النظر فيما ذكرت لك ، من أنك تستطيع أنْ تنقل الكلام فى معناه عن صورةٍ إلى صورة ، من غير أن تغيّر من لفظة شيئا ، أو تحوّل كلمة عن مكانها إلى مكان آخر ، وهو الذى وسّع مجال التأويل والتفسير ، حتى صاروا يتأولون فى الكلام الواحد تأويلين أو أكثر ، ويفسر البيت الواحد عدة تفاسير ، وهو على ذاك الطريقُ المزلّة الذى ورط كثيرا من الناس فى الهلكة ، وهو مما يعلم به العاقل شدّة الحاجة إلى هذا العلم ، وينكشف معه عوار الجاهل به ، ويفتضح عنده المظهرُ الغنى عنه .

ذاك : لأنه قد يدفع إلى الشيء لا يصحّ إلا بتقدير غير ما يريه الظاهر ، ثمّ لا يكونُ له سبيل إلى معرفة ذلك التقدير إذا كان جاهلا بهذا العلم ، فيتسكع عند ذلك فى العمى ، ويقع فى الضّلال .

مثال ذلك : ان من نظر إلى قوله تعالى : « قلِ ادعُوا الله أو ادعوا الرحمنَ ، أيّا ما تدعوا فله الأسماءُ الحسنى »

ثم يعلم أن ليس المعنى فى « ادعوا » الدعاء ، ولكن الذكر بالاسم ، كقولك : هو يُدْعى زيدا ، ويُدْعى الأمير ، وأنّ فى الكلام محذوفا ، وأنّ التقدير : قل : ادعوه الله ، أو « ادعوه الرحمنَ » أيّا ما تدعوا فله الأسماءُ الحسنى ، كان بغرَض أن يقع فى الشرك ، من حيث أنه إنْ جرى فى خاطره أنّ الكلام على ظاهره ، خرج ذلك به — والعياذ بالله تعالى — إلى إثبات مدعوين ، تعالى الله عن أن يكون له شريك .

وذلك من حيث كان محالا ، أن تعمد إلى اسمين ، كلاهما اسم لشيء واحد ، فتعطف أحدهما على الآخر ، فتقول مثلا : ادعُ زيدا أو الأمير : — والأمير هو زيد — وكذلك محال ، أن تقول : « أياما تدعو » وليس هناك إلا مدعوّ واحد ، لأن من شأن « أى » أن تكون أبدا واحدا من اثنين ، أو جماعة ، ومن ثمّ لم يكن له بدّ من الاضافة إما لفظا ، وإما تقديرا[1]]

(١) أسرار البلاغة ٣٨٣ وما بعدها

كل هذا يقوله عبد القاهر ، يؤكد به خطر نظريته ، وضرورتها فى فهم أسرار الكلام ، وتجلية معناه الذى يقصد إليه الشاعر والأديب ، هذا المعنى الذى يختل ، أو يتغير إذا لم تراع العلاقات النحوية مراعاة تامة ، فالمبتدأ يجيء فى مكانه الذى يتجلى من خلاله المعنى ، وتظهر الحقيقة ، والخبر يجيء فى مكانه الذى يساعد فى ذلك كله ، أما لو حوّل المبتدأ إلى مكان الخبر ، والخبر إلى مكان المبتدأ ، لزيّفت الحقيقة ، ولكان المعنى الذى تدل عليه الألفاظ غير المعنى المقصود .

ومن هذا المنطلق يكون بناء الأسلوب ، هذه البنائية التى لا تخرج الكلام عما يراد له لمعنى معين ، ولا تخرج المعنى عن الغرض المقصود ، وإلا كانت الفوضى فى الفهم والاستنباط والتأويل والتفسير .

فالمعنى هو الأصل فى ترتيبه العقلى والمنطقى ، ثم تجيء الألفاظ بروابطها وعلاقاتها النحوية ، فى هندسة علمية ، تبرز المراد من هذا المعنى ، وتجلّيه للقارئين والسامعين . « فإذا سئلت : ما وجه الجمال فى هذا البيت من الشعر ، أو فى هذه الجملة من النثر ؟ كان جوابك : إنه هو الطريقة التى رتبت بها الألفاظ ترتيبا منطقيا معقولا ، كما ترتب خطوات البرهان فى نظرية هندسية ، دون أن يكون للفظ نفسه بما قد يكون فيه من صقل وبريق ونغم أى دخل فى صحة الحكم .

فالجمال الأدبى هو نفسه أداء المعنى أداء لا يلتاث فيه القول ، ولا يلتوى ، لأن الأدب هو فوق كل شيء « للتفاهم » فهؤلاء الذين يزوّقون الكلام ينسون أن المتكلم إنما « يتكلم ، ليفهم ، ويقول ليبين » و « لن تجد ... أجلب للاستحسان من أن ترسل المعانى على سجيتها ، وتدعها تطلب لأنفسها الألفاظ ، فإنها إذا تركت ، وما تريد لم تكتس إلا ما يليق بها »

على أن المعانى التى يراد لها أن تؤدَّى ، ويعتنى بأدائها على الوجه الأفضل ، يكون للعبارة التى قامت بالأداء « معنى » ويكون ذ فى الوقت نفسه جمال أدبى ، هذه المعانى ليست كلها سواء فى المنزلة والرتبة ، لأن منها ما هو تافه ، ومنها ما هو شريف جليل .

وكل ما أراد عبد القاهر أن يلفت إليه الأنظار ، حول مفهوم التافه والشريف من المعانى ، هو أن عبارتين قد تشتركان فى طريقة كل منهما لأداء معناها ، لكنهما بعد ذلك تتفاوتان ، فإحداهما تخلد ، وتبقى ، لأن المدار فيها هو جوهر شريف فى ذاته ، يظل على نفاسته مهما تغيرت صورته ، وأما الأخرى فتنطوى على باطن هزيل ،

ولذلك سرعان ما تنفقد قيمتها إذا زالت عنها الظروف التي اكتسبتها تلك القيمة .

والأمر فى هذا شبيه بصياغة واحدة تجريها على قطعة من الذهب ، وقطعة من الجصّ ، فالأولى تظل ذهبا ، حتى لو أعدت تشكيلها ، وأما الثانية فتفقد قيمتها لو فقدت زخرفها ...

« إن من الكلام ما هو شريف فى جوهره ، كالذهب الإبريز ، الذى تختلف عليه الصور ، وتتعاقب عليه الصناعات ، وجلّ المعوّل فى شرفه على ذاته ، وإن كان التصوير قد يزيد فى قيمته ، ويرفع من قدره .

ومنه (أى الكلام) ما هو كالصناعات العجيبة من مواد غير شريفة ، فلها ، ما دامت الصورة محفوظة عليها لم تنقض ، وأثر الصنعة باقيا معها لم يبطل — قيمة تغلو ، ومنزلة تعلو .... حتى إذا خانت الأيام فيها أصحابها ، وفجعتهم فيها بما يسلب حسنها المكتسب بالصنعة ، فلم يبق إلا المادة العارية من التصوير ، والطينة الخالية من التشكيل سقطت قيمتها[1] »

ويجيء دور الصورة الأدبية عند عبد القاهر ، وهى الصورة التى يكون بينها وبين المعنى الذى قصد إليه الشاعر والأديب علاقة موازاة ، وبعبارة أخرى : إذا كانت الجملة النحوية تشير إلى المعنى المقصود إشارة واضحة ، فالصورة تشير إلى هذا المعنى بطريقة تحتاج إلى تأمل ونظر ، من هنا يرجع عبد القاهر جلّ محاسن الكلام — كما يقول — إلى التشبيه والتمثيل والاستعارة[2] .

ويعقد فصلا ممتعا فى مواقع التمثيل ، وتأثيره ، يذهب فيه إلى أنّ مما اتفق العقلاء عليه أن التمثيل إذا جاء فى اعقاب المعانى ، أو برزت هى باختصار فى معرضه ، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته ، كساها أبهّه ، وكسبها منقبة ، ورفع من أقدارها ، وشبّ من نارها ، وضاعف قواها فى تحريك النفوس لها ، ودعا القلوب إليها ، واستثار لها من أقاصى الأفئدة صبابة وكلفا ، وقسر الطباع على أن تعطيها محبّة وشغفا .

فإن كان مدحا كان أبهى وأفخم ، وانبل فى النفوس وأعظم ، وأهزّ للعطف ، وأسرع للإلف .

---

(١) المعقول والامعقول : ٢٥٠ — ٢٥١ ، وانظر أسرار البلاغة : ٢٩ — ٣٠

(٢) أسرار البلاغة : ٣٠ .

وإن كان ذمّا كان مسّه أوجع، وميسمه ألذع ، ووقعه أشدّ ، وحدّة أحدّ وإن كان حجاجا كان برهانه أنور ، وسلطانه أقهر ، وبيانه أبهر ، وإن كان افتخارا كان شأوه أبعد ، وشرفه أجدّ ، ولسانه ألدّ .

وإن كان اعتدارا كان إلى القبول أقرب ، وللقلوب أخلب ، وللسخائم أسلّ ، ولغرب الغضب أفلّ .

وإن كان وعظا كان أشفى للصدر ، وأدعى إلى الفكر ، وأبلغ فى التنبيه والزجر ، وهكذا الحكم إذا استقريت فنون القول وضروبه ، وإن أردت أن تعرف ذلك فانظر إلى قول البحترى :

دانٍ على أيدى العُفَاة وشاسعٌ عن كلّ ندٍّ فى الندى وضريب
كالبدر أفرط فى العلوّ وضوؤه للعصبة السارين جدُّ قريب

فالتمثيل فى البيت الثانى يمكن المعنى فى ذهن السامع ، ويحبّبه إليه ، بطريق غير مباشر يتطلب الفكر والروية ، ويكون موازيا لما قصد إليه البحترى من قرب الممدوح من العفاة ، وبعده عن الشبيه فى مكارم الأخلاق .

وكذلك بيت المتنبى :

ومن يك ذا فم مرٍّ مريض يجدْ مرًّا به الماءَ الزلالا

فلو سلك بالمعنى الظاهر من العبارة : كقولك : إنّ الجاهل الفاسد الطبع ، يتصوّر المعنى بغير صورته ، ويخيّل إليه فى الصواب أنه أخطأ ، هل كنت تجد هذه الروعة ؟ وهل كان يبلغ من قهر الجاهل ، وردّه عن حاجته ، وردعه ، والكشف عن نقصه ما بلغ التمثيل فى البيت ؟

وإذا بحثنا عن علة ذلك وسببه ، وجدنا ما يقتضى أن يفخم المعنى بالتمثيل وينبل ، ويشرف ويكمل ، فأول ذلك وأظهره أن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفىّ إلى جلىّ ، وتأتيها بصريح بعد مكنىّ ، وأن تردّها فى الشىء تعلمها إياه إلى شىء آخر هى بشأنه أعلم ، وثقتها به فى المعرفة أحكم ، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس ، وعما يعلم بالفكر ، إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع ، لأن العلم المستفاد من طرق الحواس أو المركوز فيها من جهة الطبع ، وعلى حدّ الضرورة يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر فى القوة والاستحكام ، وقديما قالوا : « ليس الخبر كالمعاينة » ولا الظن كاليقين »

والمعانى التى يجيء التمثيل فى عقبها على ضربين :

ـــ غريب بديع ، يمكن أن يخالف فيه ، ويدّعى امتناعه ، واستحالة وجوده ، وذلك نحو قول المتنبى :

فإن تفق الأنام وأنت منهم   فإن المسك بعض دم الغزال

وذلك أنه أراد أن « سيف الدولة » فاق الأنام ، وفاتهم إلى حدّ أن يكون بينه وبينهم مشابهة ومقاربة ، بل صار كأنه أصل بنفسه ، وجنس برأيه ، وهذا أمر غريب ، وهو أن يتناهى بعض أجزاء الجنس فى الفضائل الخاصة به إلى أن يصير كأنه ليس من ذلك الجنس ، وبالمدّعى له حاجة إلى أن يصحح دعواه فى جواز وجوده على الجملة ، إلى أن يجيء إلى وجوده فى الممدوح .

فإذا قال : « فإنّ المسك بعض دم الغزال » فقد احتجَّ لدعواه ، وأبان أنّ لما أدّعاه أصلًا فى الوجود ،وبرأ نفسه من صفة الكذب ، وباعدها من سفه المُقدم على غير بصيرة ، والمتوسّع فى الدعوى من غير البينة .

وذلك أن المسك قد خرج عن صفة الدم وحقيقته ، حتى لا يعدّ فى جنسه ، إذ لا يوجد فى الدم شيء من أوصافه الشريفة الخاصّة بوجه من الوجوه ، لا ما قلّ ، ولا ما كثر ، ولا فى المسك شيء من الأوصاف التى كان لها الدم دمًا البتَّة .

ـــ والضرب الثانى : ألا يكون المعنى الممثل غريبا نادرا يحتاج فى دعوى كونه على الجملة إلى بينة وحجة وإثبات ، نظير ذلك أن ينفى عن فعل من الأفعال التى يفعلها الإنسان الفائدة ، ويدّعى أنه لا يحصل منه على طائل ، ثم يمثّله فى ذلك بالقابض على الماء ، والراقم فيه ، ألا ترى إلى المغزى من قول القائل :

فأصبحت من ليلى الغداة كقابض   على الماء خانته فروج الأصابع

أنه قد خاب فى ظنه أنه يتمتع بها ، ويسعد بوصلها ، وليس بمنكر ولا عجيب ، ولا ممتنع فى الوجود أن يخيب ظنّ الإنسان فى أشباه هذا من الأمور ، حتى يستشهد على إمكانه ، وتقام البينة على صدق المدّعى لوجدانه .

وإذا ثبت أن هذه المعانى الممثلة ، فى نظر عبد القاهر ، تكون على هذين الضربين ، فإنّ فائدة التمثيل ، وسبب الأنس فى الضرب الأول بيّن لائح ، لأنه يفيد الصحة ، وينفى الريب ، ويؤمن صاحبه من تكذيب المخالف ، وتهجّم المنكر ،

وتهكّم المعترض ، وموازنته بحالة كشف الحجاب عن الموصوف المخبر عنه ، حتى يرى ويبصر ، ويعلم كونه على ما أثبته عليه موازنة ظاهرة صحيحة .

وأما الضرب الثانى ، فإنّ التمثيل وإن كان لا يفيد فيه هذا النوع من الفائدة ، فهو يفيد أمرا آخر يجرى مجراه ، وذلك أن الوصف كما يحتاج إلى إقامة الحجة على صحّة وجوده فى نفسه ، وزيادة التثبيت والتقرير فى ذاته وأصله ، فقد يحتاج إلى بيان المقدار فيه ، ووضع قياس من غيره يكتشف عن حدّه ومبلغه فى القوة والضعف ، والزيادة والنقصان[1] . « ومن المركوز فى الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له ، أو الاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى ، وبالميزة أولى ، فكان موقعه من النفس أجل وألطف ، وكانت به أضنّ وأشغف[2] »

و « هذا الضرب من المعانى كالجوهر فى الصدف ، لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه ، وكالعزيز المحتجب ، لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه ، ثم ما كل فكر يهتدى إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه ، ولا كل خاطر يؤذن له فى الوصول إليه ، فما كل أحد يفلح فى شقّ الصدفة ، ويكون فى ذلك من أهل المعرفة[3] »

وهكذا نرى أن علاقة « التشابه » أو كما يسمّونها فى المنطق الرياضىّ « علاقة واحد بواحد » هى آخر الأمر ما ينتهى إليه تحليلنا للفكر البشرى بأسره ، فالفكر يبدأ أولا من التعميم ، والتعميم لا يكون إلا إذا كان هناك مُعْطيان حسّيان ، قد وازى أحدهما الآخر فى طريقة البناء ، انظر إلى الطفل ــ مثلا ــ وهو يتعلم حرفا من حروف الهجاء ، ولنقل إنه حرف « ج » فنحن نقدّم له أول الأمر هذا الرسم مرة ، ثم مرة ثانية ، وثالثة . وقد يختلف الرسم فى كل مرة ، لونا وحجما ، وطريقة كتابة ، وفى لحظة من لحظات المقارنة يلقف الطفل أساس البنية التى تشترك فيها هذه الحالات جميعا ، بما يلحظه بينها من « علاقة واحد بواحد » أى « التشابه » فكل طرف فى إحداها يقابله طرف فى الأخرى ، وكل علاقة فى إحداها بين طرفين ، يقابلها علاقة مثلها فى الأخرى .

---

(١) أسرار البلاغة : ٩٢ وما بعدها

(٢) المرجع السابق . ١١٨

(٣) المرجع السابق : ١١٩

وهنا تتكون لديه « صورة » لما يراد له أن يتعلمه ، وإذا لم ترتسم فى ذهنه هذه الصورة ، أى هذا الإطار المكوّن فقط من أطراف وعلاقات ، بغض النظر عن المادة التى كتبنا الحرف بها ، لما جاز أن نقول عنه : إنه « تعلم » ما يراد له أن يتعلمه .

وهذا نفسه ما نبلغه فى الصورة الأدبية ، إذ ليس المراد أن نقف عندها لذاتها — عند أصحاب هذا المذهب — بل نؤمّل لمطالعها أن يستشف وراءها من مواقف الحياة الفعلية ما يوازيها طرفا بطرف ، وعلاقة بعلاقة .

وإذا كان إدراك البنية المشتركة ، أو التشابه ، هو أعمق أساس ترتكز عليه العملية العقلية ، فكذلك يكون الأخذ بمذهب الاستعانة « بالصور » فى البناء الأدبى موقفا عقليا فى صميمه[1] .

ولم يقف عبد القاهر عند القيمة الذهنية والفنية للعلاقات بين الكلمات فى التراكيب ، وللعلاقات بين الصور والمعانى ، إنما يعلّل ، ويطيل فى التعليل ، ويكثر من النماذج والأمثلة شعرا ونثرا ، وقرآنا ، فالصورة التى توازى الحقيقة تكمن قيمتها فى أنها تنقلنا من حالة الغموض إلى حالة الوضوح ، من حالة الغموض التى تكون فى المعنى ، إلى حالة الوضوح التى تكون فى الصورة الموازية التى هى من خبراتنا ومشتهداتنا ، والنماذج التى ساقها صاحب الدلائل شاهد صدق على ذلك .

ويعلّل كذلك بالتدرّج الإدراكى عند الإنسان من المحسوس إلى المعقول ، فنحن ننتقل بما ندركه بحواسّنا ، إلى ما ندركه بعقولنا ، أو بعبارة أخرى نستعين بمشاهداتنا المحسوسة على ما ندركه بعقولنا .

والعلم الأول أتى النفس عن طريق الحواس والطباع ، ثم من جهة النظر والروية ، فهو إذن أمسّ بها رحما ، وأقوى لديها ذمما ، وأقدم لها صحبة ، وآكد عندها حرمة ، وإذا نقلتها فى الشيء بمثله عن المدرك بالعقل المحض ، وبالفكرة فى القلب ، إلى ما يدرك بالحواس ، أو يعلم بالطبع ، وعلى حدّ الضرورة ، فأنت كمن يتوسّل إليها للغريب بالحميم ، وللجديد الصحبة بالحبيب القديم ، فأنت إذن مع الشاعر وغير الشاعر ، إذا وقع المعنى فى نفسك غير ممثل ، ثم مثله كمن يخبر عن شيء من وراء حجاب ، ثم يكشف عنه الحجاب ، ويقول : ها هوذا ، فأبصره ، تجده على ما وصفت[2] .

---

(١) المعقول واللامعقول ٤٢ — ٤٣ .

(٢) أسرار البلاغة : ١٠٢ — ١٠٣

إنها العلاقات التى أولع بها عالم جرجان ، العلاقات بين الغامض والواضح ، والمحسوس والمعقول ، واللفظ والمعنى ، من هنا نراه قد قضى قضاءً مبرما على المشكلة المزمنة التى كان النقاد العرب ، والأدباء العرب ، يطلقون عليها ، اللفظ ، ويتبعه مدرسة اللفظيين ، والمعنى ، ويتبعه مدرسة المعنويين .

ولعلنا نوفق فى أن نعقد فصلاً خاصا لقضية الشكل والمضمون ، نتتبّعها تتبّعا تاريخيا وفنيا ونقديا ، حتى نقف بها عند عبد القاهر ، ونرى كيف حسمها بالتفصيل ، ونتدرج بها إلى حياتنا المعاصرة ، لنرى كيف يتصورها الأدب الإنسانى فى دراسة مقارنة .

لقد كان عبد القاهر ناقدا نافذالبصيرة فى حقيقة الفنّ الأدبى ، حين وقف على وحدة الصورة وإدراك الجملة ككلّ أولا ، وإدراك التفصيلات بعد ذلك ، فابتعد عن مجال اللفظية الشكلية باعتبار ذاتها ، وابتعد عن مجال المعنى منفصلا عن وعائه ، وسبق علماء « الجشتلت » الذين يذهبون إلى أن إدراك الكل قبل إدراك الجزء .

وإليك ما يقوله عبد القاهر فى هذا الصدد :

— ١٩ —

[واعلمْ أنّك إنْ أردتَ أن تبحث .... حتى تعلمَ : لمَ وجبَ أن يكونَ بعضُ الشّبه على الذّكر أبدا ، وبعضه كالغائب عنه ، وبعضه كالبعيد عن الحضرة ، لا يُنالُ إلّا بعد قَطْع مسافة إليه ، وفَضْل تعطف بالفكر عليه ، فإنّ ههنا ضربيْن من العبرة ، يجبُ أن تضبطهما أولا ، ثمّ ترجع فى أمر التشبيه ، فإنك حينئذ تعلم السبب فى سرعة بعضه إلى الفكر ، وإباء بعضٍ أن يكونَ له ذلك الإسراع ، فإحدى العبرتين أنّا نَعْلَمُ أن الجملة أبدا أسبقُ إلى النفوس من التفصيل ، وإنك تجد الرؤية نفسها لا تصل بالبديهة إلى التفصيل .

ولكنك ترى بالنظر الأوّل ، والوصف على الجملة ، ثم ترى التفصيل عند إعادة النظر ، ولذلك قالوا : النظرة الأولى حمقاء ، وقالوا : لم ينعم النظر ، ولم يستقص التأمل ، وهكذا الحكم فى السمع وغيره من الحواسّ ، فإنك تتبيّنُ من تفاصيل الصوْت بأن يعادَ عليك ، حتى تسمعَه مرّةً ثانيةً ، مالم تتبيّنْهُ بالسماع الأول ، وتدرك من تفصيل طعم الذوق بأنْ تعيده إلى اللّسان مالم تعرفه فى الذوقة الأولى ، وبإدراك التفصيل يقع التفاضل بين راء وراء ، وسامع وسامع ، وهكذا .

فأما الجمل فتستوى فيها الأقدام ، ثم تعلم أنّك فى إدراك تفصيل ما تراه وتسمعه ، أو تذوقه ، كمن ينتقى الشيء من بين جملة ، وكمن يميز الشيء مما قد اختلط به ، فإنك حين لا يهمّك التفصيل كمن يأخذ جزافا وجرفا[1] وإذا كانت هذه العبرة ثابتة فى المشاهدة ، وما يجرى مجراها مما تناله الحاسّة ، فالأمرُ فى القلب كذلك : تجد الجمل أبدا هى التى تسبق إلى الأوهام ، وتقع فى الخاطر أولا ، وتجد التفاصيل مغمورة فيما بينها ، وتراها لا تحضر إلّا بعد إعمال الرويّة ، واستعانة بالتذكر .

ويتفاوت الحال فى الحاجة إلى الفكر بحسب مكان الوصف ، ومرتبته من حدّ الجملة ، وحدّ التفصيل ، وكلّما كان أوغل فى التفصيل كانت الحاجة إلى التوقف والتذكر أكثر ، والفقر إلى التأمّل والتمهّل أشدّ .

وإذْ قد عرفت هذه العبرة ، فالاشتراك فى الصفة إذا كان من جهة الجملة على الإطلاق ، بحيث لا يشوبه شيء من التفصيل نحو أن كلا الشيئين أسود أو أحمر ، فهو يقلّ عن أن يحاجّ فيه إلى قياس أو تشبيه . فإنْ دخل فى التفصيل شيئا نحو : إن هذا السوادَ صاف برّاق ، والحمرة رقيقة ناصعة ، احتجتَ بقدْر ذلك إلى إدارة الفكر ، وذلك مِثل تشبيه حمرة الخدّ بحمرة التفاح والورد ، فإن زاد تفصيله بخصوص تدق العبارة عنه ويُتَعَرَّف بفضل تأمّل ، ازداد الأمر قوة فى اقتضاء التذكر ، وذلك نحو تشبيه سِقْط النار بعين الديك فى قول [الشاعر]

وَسِقْطٍ كعين الديك عاورت صحبتى[2]

---

(١) الجزاف مثلثة والمجازفة : الحدس فى البيع والشراء ، معرب : كزاف ، وجتزفه : اشتراه جزافا : انظر القاموس المحيط : مادة : الجزاف ـ حـ٣ ص١٢٧ وجرفه جرفا وجرفة بفتحهما ذهب به كله ، أو أخذه أخذا كثيرا ..... السابق مادة (جرفة) ١٢٦ :

(٢) فى القاموس المحيط : السقط مثلثة ما سقط بين الزندين قبل استحكام الورى : مادة سقط :حـ٢ ص٣٧٨ : وفى هامش ١٣٩ من أسرار البلاغة للمحقق الفاضل : الشطر من قصيدة لغيلان ، وتمام البيت : أباها وهيأنا لموضعها وكرا . والصحبة اسم جمع صاحب ، وعاورتهم : تناوبت معهم ، والبيت فى وصف السقط الذى يكون من الزند ، وهو مثلث السين ، والأشهر منها الكسر ، ومن عادتهم عندما يريدون استخراج النار أنهم يأتون بالعودين ، فيضعون أحدهما أسفل . ويسمّونه الأنثى ، ويفرضون فيه فرضا ، ويجرون فيه عودا آخر يسمّونه الأب ، وأحيانا يحفرون نقرا فى العود الأول ، ويديرون فيه الثانى ، وهو قائم ، فإذا طال زمن العمل ، ولم تخرج النار تناوب العود الذكر وهو الأب جماعة : الواحد بعد الآخر يحركه حتى تخرج . والمراد من الوكر ما تودع فيه النار بعد خروجها كالخشب والفحم ونحوهما .

وذلك أنّ ما في عينه من تفصيل وخصوص، يريد على كون الحمرة رقيقة ناصعة، والسواد صافيا برّاقا، وعلى هذا الحدّ من المرتبة التي لا يستوي فيها البليد والذكيّ، والمهمل نفسه، والمتيقظ المستعدّ للفكر والتصوّر ....

والمقابلات التي تريك الفرق بين الجملة والتفصيل كثيرة: ومن اللطيف في ذلك أن تنظر إلى قول « عنترة العبسيّ »

يتابع لا يبتغي غيره بأبيض كالقبس الملتهب [1]

ثم تقابل به هذا القول:

جمعت ردينيا كأنّ سنانه سنا لهب لم يتصل بدخان [2]

فإنك ترى بينهما من التفاوت في الفضل ما تراه، مع أنّ المشبّه به في الموضعين شيء واحد، وهو شعلة النار، وماذاك إلّا من جهة أنّ الثاني قصد إلى تفصيل لطيف، ومعلوم أنّ هذا التفصيل لا يقع في الوهم في أول وهلة، بل لا بدّ فيه من أن تتثبّت، وتتوقّف، وتروى، وتنظر في حال كل واحد من الفرع والأصل، حتّى يقوم حينئذ في نفسك أنّ في الأصل شيئا يقدح في حقيقة الشبه، وهو الدخان الذي يعلو رأس الشعلة، وأنه ليس في رأس السنان ما يشبه ذلك، وأنه إذا كان كذلك، كان التحقيق، وما يؤدي الشيء كما هو: أن تستثني الدخان، وتنفي اتّصاله واللّهب، وتقصر التشبيه على مجرّد السّنا، وتصوُّر السنان فيه مقطوعا عن الدخان،

ولو فرضتَ أنْ يقع هذا كله على حدّ البديهة من غير أن يخطر ببالك ما ذكرت لك قدّرت محالا لا يتصور.

كما أنّك لو قدّرت أن يكون تشبيه الثريّا بعنقود مُلّاحية حين نوّر، بمنزلة تشبيهها بالنور على الإطلاق، أو تفتح نور فقط كما قال « الآخر »

كأنّ الثريا في أواخر ليلها تفتح نور ....

---

(١) الضمير في « يتابع » لورد بن حابس، ومفعوله محذوف. والضمير في « غيره » لنضلة الأسدي، وكان ورد ابن حابس طلب نضلة ليثأر منه، وموضع « لا يبتغي » نصب على الحال، والمعنى: يتابع ورد بن حابس نضلة الأسدي، غير متبع غيره بسيف كالنار الملتهبة، ومعنى « لا يبغي غيره » أن همته كانت منصرفة إليه دون سواه من الناس، أو دون الغنائم والأموال.

(٢) يروى حملت. مكان « جمعت » وهو أظهر، قال الجوهري: القناة الردينية والرمح الرديني زعموا أنه منسوب إلى امرأة السمهري، وتسمى « ردينة » وكانا يقومان القنا بخط هجر اهـ

انظر هامش ص ٢ : ١ من أسرار البلاغة :

حتى ترى حاجتها إلى التأمّل على مقدار واحد ، وحتّى لا يحوج أحدهما من الرجوع إلى النفس ، وبحثها عن الصور التى تعرفها إلّا إلى مثل ما يحوج إليه الآخر .

(تكون قد) أسرفت فى المجازفة ، ونقصت يدا بالصواب والتحقيق .

والعبرة الثانية : أنّ مما يقتضى كون الشيء على الذكر ، وثبوت صورته فى النفس ، أن يكثر دورانه على العيون ، ويدوم تردّده فى مواقع الأبصار ، وأن تدركه الحواسّ فى كلّ وقت ، أو فى أغلب الأوقات .

وبالعكس ، وهو أن من سبب بُعْد ذلك الشيء عن أن يقع ذكرُهُ بالخاطر ، وتعرض صورته فى النفس قلّةَ رؤيته ، وأنّه مما يُحَسّ بالفيئة بعد الفيئة ، وعلى طريق الندرة ، وذلك أن العيون هى التى تحفظ صورة الأشياء على النفوس ، وتجدِّد عهدها بها ، وتحرسها من أن تدثر ، وتمنعها أن تزول ، ولذلك قالوا :

من غاب عن العين ، فقد غاب عن القلب ، وعلى المعنى كانت المدارسة والمناظرة فى العلوم ، وكرورها على الأسماع سبب سلامتها من النسيان ، والمانع لها من التفلّت والذهاب .

وإذا كان هذا أمرا لا يُشَكُّ فيه ، بان منه أن كلّ شَبَهٍ رجع إلى وصف ، أو صورة ، أو هيئة من شأنها أن تُرَى وتُبْصَرَ أبدا ، فالتشبيه المعقود عليه نازل مبتذل ، وما كان بالضدِّ من هذا ، وفى الغاية القصوى من مخالفته ، فالتشبيه المردود إليه غريب نادرٌ بديع ، ثم تتفاضل التشبيهات التى تجيء واسطة لهذين الطرفين بحسب حالها منهما ، فما كان منها إلى الطرف الأوّل أقرب ، فهو أدنى وأنزل ، وما كان إلى الطرف الثانى أذهب ، فهو أعلى وأفضل ، وبوصف الغريب أجدر[1] .]

١ ـــ الجملة أسبق إلى النفوس من التفصيل :

هنا أصل من أصول النقد يجب أن يعيه المشتغلون بهذا النوع من الدراسات الإنسانية ، فالعقل يدرك الجملة ككل ، والجملة وعاء لمعنى كلىّ ، كما أنها الوحدة الأولى التى يحدث عن طريقها الفهم والإفهام ، وهو ما يشكل رسالة اللغة ، أو طبيعتها ، والفعل لا بدّ له من فاعل ، والمبتدأ لا بدّ له من خبر ، لتتكون هذه الوحدة المفهمة .

---

(١) أسرار البلاغة ١٣٧ وما بعدها .

وعن طريق هذه الوحدات الحملية ، تتكون التراكيب فى علاقات وروابط ، من خلال وحدة تضمّ تفصيلات كثيرة ، فى كيان عضوى واحد .

ألا إنّ الجرجانىّ ليهديه نفاذ البصيرة الفنية إلى أصل نقدىّ ، ليته رسخ فى الأذهان أكثر مما رسخ ، إذن لاسترحنا من أكداس مكدّسة فى « تراثنا الأدبى » وفى « حاضرنا » الأدبى كذلك ، مما يسرى فى الناس ، وكأنه فنّ ، وهو لا يزيد عن عبث العابثين ، والأغلب أن يكون وجه النقص فقدان « الوحدة » التى تضم التفصيلات الكثيرة فى « كيان عضوى واحد[1] »

فالنظرة الأولى للجملة تجعلنا ندرك محتواها إدراكاً كليا ، لايغنى عن النظر إلى جزئياتها وتفصيلاتها ، تماما كما تدرك شجرة من بعيد ، أو إنسانا ، أو حيوانا ، فإن إدراكك لهذا المنظر ليس إلا هيكلا كليا لاتتبين ملامحه بتفصيل وتحديد ، وكلما ازددت قربا من هذا المنظر أدركت حاسّة الإدراك مالم تكن قد تبينته جليا من قبل .

كذلك المعنى ، لا تتبيّن أجزاؤه ، ولا تتكشف سماته إلا بمعاودة القراءة ، وتكرار النظر ، ولذلك قالوا : النظرة الأولى حمقاء ، نعم هذه حقيقة ، لأنها تدرك المعنى بطريقة خاطفة وسريعة ، لا تصل إلى أبعاده ، وأجزائه ، وقسماته .

ولقد كان عبد القاهر بارعا فذا فى تطبيق فكرة العلاقات عنده على حواسّ الإنسان ، فما يجوز على النظر يجوز على السمع ، وما يجوز عليهما يجوز على ذوق اللسان ، فأنت تسمع الصوت للوهلة الأولى كلّا لا تتبين خصائص مفرداته من الأنغام ، ولكنك بمعاودة السماع مرة ومرة ومرة ، تتكشف هذه الخصائص ، وتكون أقرب إلى نفسك وعقلك ، وأنت تدرك من تفصيل طعم الذوق بأن تعيده إلى اللّسان ، حتى تتمكن مما لم تتمكن منه فى الذوقة الأولى .

وهنا يقع التفاضل فى التفصيلات بين راءٍ وراءٍ ، وسامع وسامع ، على حسب اختلاف الأذواق ، وتباين المدارك ، وتعدّد الملكات ، فما يَستنبطه ذوق مدرّب بصير قد يضيف إليه ذوق آخر ، وقد ينقص منه ذوق ثالث ، لأن الجمال هى التى تسبق إلى الأوهام ، وتقع فى الخاطر ، والتفاصيل مغموزة فيما بينها ، لا تنكشف إلا بإعمال الفكر والرويّة ، وكلما كان الفكر أوغل فى التفصيل ، كانت الحاجة أكثر إلى التوقف والأناة والتذكر ، وكانت الحاجة إلى التأمل والتعمق أكثر كذلك .

---

(١) المعقول واللامعقول : ٢٥٦ :

ألست معى فى هذا الذى ذهب إليه الجرجانى ، هو ما ذهب إليه المعاصرون : من أنّ الأدب مفارقات ، « وأن التعميم فيه خطر ، وأن جانبا كبيرا من الذوق لا يمكن تعليله ، ومن الواجب أن نذكر دائما أن الأدب بطبعه مفارقات ، وهو فنّ جميل ، والمفارقات ليست لها معادلات جبرية ، والجمال بطبعه لا يقنّن له ، ثم إن التفكير القاعدىّ فى الأدب حليق بأن يقود إلى التحكم[1] »

« إن كلمة المعنى ، والفعل المشتق منها « يعنى » من أكثر الكلمات التى دار حولها كثير من المناقشات فى اللغة الانجليزية ، ولقد قام علماء المعنى بدراسات ، وأمضوا فترات طويلة فى محاولات مضنية لمعرفة ودراسة معنى « المعنى[2] »

« ومن الخطأ محاولة تعريف المعنى عن طريق تحليله علميا بواسطة رموز كالمعادلات ، وعلم اللغة أجدى العلوم بمثل هذه الدراسة . »

« وإن أفضل طريقة لدراسة المعنى هو اعتباره ظاهرة لغوية قائمة بذاتها ، وليس خارجا عنها[3] » .

ونحن نجد عبد القاهر فى هذا الصدد وفى غيره ينتقل من هذه الوحدة اللغوية الكلية ، بواسطة العلاقات والروابط بين أجزائها إلى صورة المعنى ، أو إلى معنى المعنى على حدّ قوله .

وهنا يكون موقف التفصيلات ضروريا ، مما يحتاج إلى وقدة الفكر ، ووقدة الإحساس إيضا .

« لأن اللغة لم تعد مجرد وسيلة للتعبير ، بل هى خلق فنيّ فى ذاته ، وإلى مثل هذه الأفكار أشار أحد كبار الكتاب عندما سئل : أيهما أهمّ اللفظ أم المعنى ؟ فأجاب بسؤال آخر : أيهما أقطع من شفرتى المقص ؟

وإذا كانت اللغة على هذا الجانب العظيم فإن الإلمام لها إلمام إحساس ومعرفة — لا معرفة عقلية فحسب — هو سرّ الكتابة ، وهو هبة الأسلوب[4] »

---

(١) فى الأدب والنقد : دكتور محمد مندور · ط ١ : لجنة التأليف والترجمة والنشر : ١٣٦٨ هـ — ١٩٤٩ م ص : ٨ — ٩

(٢) Geaffrey Leech : Semantics . Penguin Book Ltd 1974. P. 1 .

(٣) المرجع السابق : ص ٩

(٤) فى الأدب والنقد : دكتور مندور ١٨

وليس بلازم أن تجيء تفصيلات المعنى دفعة واحدة ، بل أنها تأتى بالتدريج ، حسب تعدد الرؤى ، وتكرار القراءة .

« ومن ثم جاءت خصوبة الأعمال الفنية الصادقة التى تزداد مع الأيام قيمة ، لأن التفصيلات الكافية فى كيانها قد ازدادت انكشافا على توالى الناظرين والناقدين وكلما كانت الصورة أخصّ فى تفصيلاتها من صورة أخرى كانت أجود من الناحية الفنية ، وبالطبع تكون الوحدة العضوية بين تلك التفصيلات شرطا قائما فى الحالتين ، فالذى يصف سنّ الرمح بأنه « كالقبس الملتهب » أقل جودة من الذى يصفه بأنه « سنا لهب لم يتصل بدخان »

الوحدة مكفولة للصورة فى كلتا الحالتين ، لكن الصورة الثانية أغنى فى تفصيلاتها ، وتشبيهك صوتا معينا بصوت الحيوان ـــ مطلق الحيوان ـــ اقل جودة من ذكرك نوعا بذاته من أنواع الحيوان ، ووصفك شيئا بأنه أحمر أقل جودة من أن تورد طيف الأحمر الذى تريده مجسّما فى شيء نحن نعرف درجة احمراره ، وهكذا[1] »

٢ ـــ العيون هى التى تحفظ صورة الأشياء على النفوس

ومبدأ آخر يؤكده عبد القاهر ، هو علاقة العيون بالنفوس فكلما كان الشيء فى مجال العين ، تدرك أياه فى كل وقت ، وتتناوله فى كل مكان ، كان عالقا بالنفس ، مستقرا فى أعماقها ، وبالعكس كلما كان ذلك الشيء بعيدا عن مجال العين ، غير واقع فى حيّز إدراكها ، فإنه بلا شك يتلاشى من قاع النفس . ويصبح فى ذمّة العدم ، ولذلك قالوا : من غاب عن العين فقد غاب عن القلب :

لعل عبد القاهر يشير بذلك إلى ظاهرة النسيان الذى هو جبلّة وطبع فى الانسان ، ولذلك ذهب إلى أن تكرار المعنى على السمع يحفظه من النسيان ، ويمنعه من التفلّت والذهاب .

وفى الوقت نفسه يذهب إلى أن الوصف . أو الصورة ، أو الهيئة ، التى تقع فى مجال العين باستمرار ، يبتذل التشبيه المعقود عنها ، لكثرة مالاكته الألسنة ، وردّدته الشفاه ، وما كان بالضدّ من هذا ، وفى الغاية القصوى من مخالفته ، فالتشبيه المردود إليه غريب ، ونادر ، وبديع ، وعلى امتداد هذين الطرفين تتفاضل التشبيهات ، وتأخذ حظّها من الابتذال ، أو من الغرابة ، والندرة والإبداع .

---

(١) المعقول واللامعقول : ٢٥٧ :

إن الظاهرة التي تفرض نفسها من خلال نظرية النظم كمقياس نقدي هي أنّ النقد علم ، لا يقتصر على مجال الفنية فيه ، ومن قبل رأينا مثل هذه الظاهرة في نقد الآمدي والقاضي الجرجاني ، ولكن بطريق آخر يتميز به كل من هؤلاء عن صاحبه في مذهبه ومنهجه ، وإن كانوا جميعا قد شغلوا مساحة عريضة من النقد العربي ، بل والنقد الإنساني .

وعلمية النقد لا تسلبه شيئا من خصائصه الفنية ، وخاصةً الذوق الذي هو أداة ضرورية للناقد ، لأننا لا بدّ أن نعلّل ما تذوّقْناه ، ولا بدّ أن نشرح الأسباب التي أدّتْ بالنصّ الأدبي إلى تفوقه أو هبوطه ، ولا بدّ أن نغوص في أعماق النصوص غوصا مدرّبا مستوعبا لخصائص العقل والعاطفة معا ، حتى نقوى على السباحة ، ونستخرج دفائن الشعر من اللآلىء الكلامية المختلفة .

إن نقاد العرب في وقت مبكر من عمر التاريخ قد احتفلوا احتفالا شديدا بعلمية النقد قبل عبد القاهر ، ومن هؤلاء ابن قتيبة الذي يؤكد أن المتكلَّف من الشعر ، وإن كان جيّدا محكما ، فليس به خفاء على ذوي العلم ، لتبيّنهم فيه ما نزل بصاحبه من طول التفكر ، وشدّة العناء ، ورشح الجبين ، وكثرة الضرورات ، وحذف ما بالمعاني حاجة إليه ، وزيادة ما بالمعاني غنى عنه ، ويضرب مثلا بقول الفرزدق في عمر بن هبيرة لبعض الخلفاء :

أولَّيْتَ العراقَ ورافديه فزاريًّا أحَذَّ يدِ القميص

يريد : أوليتها خفيف اليد ، يعني في الخيانة ، فاضطرته القافية إلى ذكر القميص ، وبقول الآخر :

من اللّواتي والتي واللاتي زَعَمْنَ أني كَبِرتُ لِدَاتي

وقول الفرزدق :

وعضُّ زمان يابن مروان لم يَدَعْ من المال إلا مسحتا أو مجلف

فرفع آخر البيت ضرورة ، وأتعب أهل الإعراب في طلب العلّة ، فقالوا وأكثروا ، ولم يأتوا فيه بشيء يرضي ، ومن الذي يخفى عليه من أهل النظر أن كلّ ما اتوا به من العلل احتيال وتمويه ، وقد سأل بعضهم الفرزدق عن رفعه إياه ، فشتمه ، وقال عليّ أنْ أقول ، وعليكم أن تحتجوا[1] »

(١) الشعر والشعراء ، جـ ١ ٨٨ ـــ ٨٩ .

إنّ فكرة العلاقات بين الكلمات تتوقف فى صميمها على التعليل ، لم كان الفاعل هنا محلّى بالألف واللام ، ولم أسند « اشتعل » إلى الرأس ؟ ولم نصب « شيْباً » على التمييز ، وذلك فى قوله تعالى « واشتعل الرأس شيبا » .

من هنا نرى عبد القاهر يعيب هؤلاء الذين يزعمون أنّه لا سبيل إلى معرفة العلّة فى قليل ما تعرف المزيّة فيه وكثيره ، وأن ليس إلّا أن هذا التقديم ، وهذا التنكير ، أو هذا العطف ، أو هذا الفصل حسن ، وأن له موقعا من النفس ، وحَظًّا من القبول ، فأمّا أن يعلموا : لم كان كذلك ، وما السبب ؟ فممّا لا سبيل إليه ، ولا مطمع فى الاطّلاع عليه .

« واعلم أنّه ليس إذا لم يمكنك معرفةُ الكلّ ، وجب ترك النظر فى الكلّ ، وأن تعرف العلة والسبب ، فيما يمكنك معرفة ذلك فيه ، وإن قلّ ، فتجعله شاهداً فيما لم تعرف أحرى من أن تسدّ باب المعرفة على نفسك ، وتأخذها عن الفهم والتفهّم ، وتعوّدها الكسل والهوينى .

قال الجاحظ ، وكلام كثير قد جرى على ألسنة الناس ، وله مضرّة شديدة ، وثمرة مرّة فمن أضرّ ذلك قولُهُمْ : لم يدعْ الأوّل للآخر شيئا .

قال : فلو أن علماء كل عصر ـــ مذجرت هذه الكلمة فى أسماعهم ـــ تركوا الاستنباط لما لم ينته إليه من قبلهم لرأيت العلم مختلا ، واعلم أن العلم إنما هو معدن فكما أنه لا يمنعك أن ترى ألف وقر ـــ بالكسر الحمل ـــ قد أُخرجتْ من معدن تبر ، أن تطلب فيه ، وأن تأخذ ما تجد ، ولو كقدر تومه ـــ اللؤلؤة ـــ كذلك ينبغى أن يكون رأيك فى طلب العلم[1] »

أليس عبد القاهر جديرا بالاحترام فى عقله المحترق ، وإدراكه الواعى ، ونظرته الواسعة الممتدة إلى مستقبل البحث العلمى ؟ إنه يدعو إلى الإضافة العلمية ، مجرد الإضافة ، مهما كان حجمها ، ليعلو صرح الإنسانية العلمىّ ، ويقدم كل عالم ما يقدر عليه من فكر وإدراك ، ولو كان ذلك لبنة واحدة ، إن الصرح العلمى الشامل للإنسانية مجموعة لبنات ، يقدم كل عصر ، أو كل جيل ، ما تؤهله له الظروف العقلية والنفسية والاجتماعية ، المهمّ ألا يتوقف عصر ، أو يتكاسل جيل ، محتجا بمنطق الكسالى :

---

(١) دلائل الاعجاز : ٢٢٦

لم يدع الأول للآخر شيئا : وبقول الشاعر القديم :

ما أرانا نقولُ إلا مُعَارًا أو مُعَادًا مِنْ لفظنا مَكْرُورا

ومن جهة ثانية نرى عبد القاهر يحترم عقله أشدّ ما يكون الاحترام ، ويدعو من خلال ذلك إلى احترام العقل ، فما يقال ، لا بدّ أن يعلّل تعليلا يقبله المنطق ، ويستجيب له الفكر ، إنه لا يقبل شطحات التفكير ، وبالتالى لا يقبل شطحات العاطفة ، كل شىء بمقدار ، وكل كلام بميزان ، وكل معلول بعلة ، وكل مسبّب بسبب ، هذا هو الارتباط العقلانى الذى يربط المعنى بالمعنى ، واللفظ باللفظ ، كما يربط المعنى بالصورة ، والصورة بالمعنى ، لأن المعنى هو محور التفكير ، ثم تجىء الصياغة التى تكشف عن هذا المعنى فى دلالته العقلية ، كشفا واضحا ، أو مصوّرا جميلا

لا يقل أحد إذن إن النقد العربى إقليمى النزعة ، معزول عن التفكير الإنسانى ، لا يناسب إلّا زمانه ومكانه ، لأن اللمسات الإنسانية فيه غير واضحة ، ولأن الفكر العاطفى فيه شطحات من خيال

فهذا هو عبد القاهر ، لا يدّعى أنه قال الكلمة الأخيرة فى النقد ، ولا يدّعى أنه أتى بما لم يأت به الأوائل ، فذلك ما لم يخطر له على بال ، إنه فى تواضعه الجمّ يدخل من باب التفكير واسعا ، ويتركه مفتوحا على مصاريعه للأجيال المتعاقبة ، من هنا غنى عبد القاهر الجرجانى مغنم من مغانم الوصيئة فى تاريخ الفكر الإنسانى

انظر إليه يطرق باب عقلك ، بما يقدمه من دليل إثر دليل ، وبرهان بعد برهان على أن الغرض هو النظم والتأليف ، وليس اللفظ فى حدّ ذاته ، ولا المعنى فى حدّ ذاته

يقول : « فلو كانت الكلمة إذا حسنت ، حسنت من حيث هى لفظ ، وإذا استحقت المزية والشرف ، استحقت ذلك فى ذاتها ، وعلى انفرادها ، دون أن يكون السبب فى ذلك حال لها مع أخواتها المجاورة لها فى النظم ، لما اختلف بها الحال ، ولكانت إما أن تحسن أبدا ، أولا تحسن أبدا ، ولم تر قولا يضطرب على قائله ، حتى لا يدرى كيف يعبّر ، وكيف يورد ويصدر ، كهذا القول ، بل إن أردت الحق ، فإنه من حسن الشيء يجرى به الرجل لسانه ، ويطلقه ، فإذا فتّش نفسه ، وجدها تعلم

بطلانه ، وتنطوى على خلافه ، ذاك ، لأنه مما لا يقوم بالحقيقة فى اعتقاد ، ولا يكون له سورة فى فؤاد[1] »

ويفرق بين الحروف المنظومة ، والكلام المنظوم ، ليبين للسامع والقارىء أن هذه غير تلك ، وإن كانت الحروف جوهرية فى تكوين الكلمات .

« وذلك أن نظم الحروف هو تواليها فى النطق فقط ، وليس نظمها بمقتضى عن معنى ، ولا الناظم لها بمقتف فى ذلك رسما من العقل ، اقتضى أن يتحرى فى نظمه لها ما تحرّاه ، فلو أن واضع اللغة كان قد قال : « ربض » مكان « ضرب » لما كان فى ذلك ما يؤدى إلى فساد ، وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك ، لأنك تقتفى فى نظمها آثار المعانى ، وترتيبها على حسب ترتيب المعانى فى النفس ، فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض ، وليس هو النظم الذى معناه : ضمّ الشىء إلى الشىء ، كيف جاء واتفق ، وكذلك كان عندهم نظيرا للنسج والتأليف ، والصياغة والبناء ، والوشى والتحبير ، وما أشبه ذلك ، مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض ، حتى يكون لوضع كلٍّ حيث وُضِعَ ، عِلّة تقتضى كونه هناك ، وحتى لو وضع فى مكان غيره لم يصلح »

وليأذن لى عبد القاهر أن أعارضه هنا فى قيمة الحروف المنظومة ، وأن نظمها ليس واجبا لمعنى اقتضاه ، ألا يوافقنى عالم جرجان بأن هناك كلمات تثقل حروفها فى النطق ، لتقارب مخارجها مثل كلمة « الهعخع » فى قول الرجل الأعرابى ، وقد سئل عن ناقته ، كيف تركها ، فقال : تركتها ترعى « الهعخع » مما يضيق به قفص الصدر فى شهيقه وزفيره ؟ ولو قال ذلك الأعرابى : تركتها ترعى النبات ، أو ترعى العشب لكان أولى ، وكذلك قول الشاعر :

وقبر حرب بمكان قفر وليس قرب قبر حرب قبر

وقول أبى الطيب المتنبى : فى مدح سيف الدولة :

مبارك الاسم أغرّ اللقب كريم الجرشّى شريف النسب[2]

فكلمة « الهعخع » متناهية فى الثقل على اللسان ، والنطق بها عسير جدا ، لأن نظم حروفها على هذا التشكل المتقارب فى مخارجه أخرجها عن دائرة الفصاحة .

(١) المصدر السابق : ٤٠

(٢) الإيضاح فى علوم البلاغة : للخطيب القزوينى : تحقيق لجنة من أساتذة كلية اللغة العربية ـ الأزهر جـ ١ : ص ٣ وما بعدها :

وتوالى كلمات : قبر — ثلاث مرّات — وقفر ، وقرب . بما تشتمل عليه من هذه القافات جعل نطق البيت صعبا جدّا ، وإن كانت كلّ كلمة من كلمات البيت فى حدّ ذاتها متسقة النظم فى حروفها ، وكلمة « الجرشّى » إذا وازنتها بكلمة النفس ، استراحت نفسك للثانية ، واشمأزّت من الأولى .

والذى نريد أن نصل إليه أنه كلما كانت حروف الكلمات متسقة ، متناسقة ، متآلفة ، منظومة فى أداء دقيق ، وإخاء عميق ، استلذّت النفس سماعها ، واستجاب القلب إليها ، لأن اللفظ من قبل الأصوات ، والأصوات منها ما يحبّ ، ومنها ما يكره .

ونحن نرى عبد القاهر فى غير هذا الصدد يجيب على اعتراض يوجهه إلى نفسه ، بأن تلاؤم الحروف إن كان وجها من وجوه الفضيلة ، وداخلا فى عداد ما يفاضل به بين كلام وكلام على الجملة ، لم يكن به من ضرر ، لأنه ليس بأكثر من أن يعمد إلى الفصاحة ، فيخرجها من حيّز البلاغة والبيان ، وأن تكون نظيرة لهما ، وفى عداد ما هو شبيهما من البراعة والجزالة ، أو يجعلها اسما مشتركا يقع تارة لما تقع له تلك ، وأخرى لما يرجع إلى سلامة اللفظ ، مما يثقل على اللسان ، وليس واحد من الأمرين يقدح فيما ذهب إليه من نظرية النظم ، التى يتعلق بها إعجاز القرآن[1]

« إن عبد القاهر يرى أن الترتيب الذى يقتضيه النحو ، هو نفسه الترتيب الذى يقتضيه العقل ، وبالتالى فهو نفسه الترتيب الذى تنساب به المعانى فى الذهن ، وإذا كان ذلك كذلك ، فما عليك إلا أن تسوق عبارتك ترتيب يتفق مع قواعد النحو ، فإذا هو ذلك الترتيب الجميل[2] »

ونحن لا نوافق أستاذنا الدكتور زكى نجيب محمود فى أنه يحسّ شيئا من القصور فى فكرة الجرجانى ، حول وضع المعنى الواحد فى أكثر من تركيبة لفظية ، كل منها تنساق كلماته على سياق المعنى ، فهل تتساوى القيمة الفنية عندئذ بين هذه التركيبات المتساوية جميعا ؟ ليس هذا هو الأمر الواقع فى نظره ، لأن التفاضل هنا يكون بين عبارتين متساويتين فى الأداء ، وإلّا فماذا يكون الفرق بين البيت من الشعر ، أو الآية من القرآن وبين الشرح لذلك البيت ، أو هذه الآية ؟

---

(١) دلائل الاعجاز : ٤٧

(٢) المعقول واللا معقول : ٢٦٠

ولا يقتنع أستاذنا بردّ الجرجاني ، بأن الأمر في هذه الحالة يكون كصياغة الذهب مثلا ، فتكون قطعة الذهب غفلا ، ثم يصوغها الصائغ سوارا ، فكذلك يكون المعنى غفلا ساذجا عاميّا موجودا في كلام الناس كلّهم ، ثم تراه نفسه ، وقد عمد إليه البصير بشأن البلاغة ، وإحداث الصور في المعاني ، فيصنع فيه ما يصنع الصانع الحاذق ، ويذهب إلى أن الاعتراض ما زال قائما في أساسه ، فأستاذنا لا يريد المقارنة بين المعنى من جهة ، وعبارة معينة تجسّده في لفظها ، حتى يقال : إن المعنى بمثابة الذهب الغفل ، والعبارة بمثابة السِّوار الذي يصوغه صائغ من ذلك الذهب ، وإنما هو أمام مقارنة مطلوبة بين عبارتين ، كلتاهما تسوق المعنى بترتيب يرضى عنه منطق العقل ، فكيف المفاضلة بينهما ؟

أو بعبارة أخرى : إنه أمام سوارين صاغهما صائغ من ذهب غُفْل ، فكيف يفاضل بين سوار منهما وسوار ؟

ذلك هو السؤال الذي يعتقد أنه ترك عند الجرجانيّ بغير جواب حاسم ، لا في كتابه « أسرار البلاغة » ولا في كتابه « دلائل الإعجاز[1] »

ولست أدري ماذا يريد أستاذنا الدكتور زكي نجيب محمود بالمقارنة بين عبارتين ، كلتاهما تدل على المعنى بترتيب منطقي خاص ، كالسوارين من الذهب صاغهما صائغ من ذهب غفل ؟ هل يريد أن العبارتين على حدّ واحد ، وطريقة واحدة في الترتيب النحوي ؟ وأعتقد أنه يريد ذلك ، فالمقارنة بينهما ليست مستحيلة ، إنها ممكنة جدا ، فكل من العبارتين بلغت حدّ الجودة في إبراز المعنى ، وتقريبه إلى نفس السامع والقارىء ، كما أن السوارين من الذهب قد بلغ كلاهما حدّ الرونق والجمال ، في مستوى واحد من البهاء والروعة ، إذ لا يعقل أن تجيء جميع الأشكال متفاوتة عن المعاني ، فقد يتفق شكلان أو عدة أشكال في بلوغهما غاية التمام والانسجام في تصوير مضمون واحد ، وفي الوقت نفسه تتعدد الأشكال وتختلف عن المضمون الواحد حسبما تتفاوت القدرات الذهنية ، وتتنوع المشاعر الإنسانية ، وتتباين التجارب والخبرات بين إنسان وإنسان .

ولست أرى عبد القاهر قد عجز عن الكشف عما قرّرناه في هذه السطور ، لأن كلامه حول هذه المسألة من الوضوح بمكان .

---

(١) المعقول واللا معقول : ٢٦١ :

إنه يذهب إلى أن سبيل المعانى سبيل أشكال الحُلِىّ ، كالخاتم والشَّنف والسوار ، فكما أن من شأن هذه الأشكال أن يكون الواحد منها غفلا ساذجا لم يصنع فيه صانعه شيئا أكثر من أن يأتى بما يقع عليه اسم الخاتم إن كان خاتما ، والشّنف إن كان شنفا ، وأن يكون مصنوعا بديعا قد أغرب صانعه فيه ، كذلك سبيل المعانى أن ترى الواحد منها غفلا ساذجا عاميا موجودا فى كلام الناس كلهم ، ثم تراه نفسه وقد عمد إليه البصير بشأن البلاغة ، وإحداث الصور فى المعانى ، فيصنع فيه ما يصنع الصّانع الحاذق ، حتى يغرب فى الصنعة ، ويدق فى العمل ، ويبدع فى الصياغة .

ويضرب عبد القاهر أمثلة على مذهبه ذاك ، موجودة نصب أعيننا ، فانظر مثلا إلى القول الشائع : « الطبع لا يتغير ، ولست تستطيع أن تخرج الإنسان عمّا جبل عليه » فسوف ترى معنى غفلا عاميا معروفا فى كل جيل وأمّة .

ثم انظر إلى هذا المعنى نفسه من خلال ما يقول المتنبىّ :

يراد من القلب نسيانكمْ   وتأبى الطباعُ على النّاقل

فسوف تجده قد خرج فى أحسن صورة ، وتراه قد تحوّل جوهرة ، بعد أن كان خرزة ، وصار أعجب شىء ، بعد أن لم يكن شيئا ، إذ قد عرفت ذلك ، فإنّ العقلاء قصدوا إلى هذا حين ذهبوا إلى أنه يصحّ أن يعبّر عن المعنى الواحد بلفظين ، ثم يكون أحدهما فصيحا ، والآخر غير فصيح ، كأنّهم قالوا إنه يصحّ أن تكون هاهنا عبارتان ، أصل المعنى فيهما واحد ، ثم يكون لإحداهما فى تحسين ذلك وتزيينه ، وإحداث خصوصية فيه تأثير لا يكون للأخرى

وانظر مثلا آخر قول أبى نواس

ليس على الله بمستنكر   أن يجمع العالم فى واحد

فسوف تجد له مزية كبيرة على أن يقال ، غير بديع فى قدرة الله تعالى أن يجمع فضائل الخلق كلّهم فى رجل واحد ، فيتبيّن لك أن اللفظ إنما يكون فصيحا من أجل مزية تقع فى معناه ، لا من أجل جرسه وصداه

وليس هناك شىء أبين وأوضح وأحرى أن يكشف الشبهة عن متأمله فى صحة ما قاله عبد القاهر من التشبيه ، فإنك تقول : زيد كالأسد ، أو مثل الأسد ، أو شبيه بالأسد ، فتجد ذلك كلّه تشبيها غفلا ساذجا ، ثم تقول : كأنّ زيدا الأسد ، فيكون تشبيها أيضا ، إلا أنك ترى بينه وبين الأول بونا بعيدا ، لأنك ترى له صورة

خاصّ ، وتجدك قد فخّمت المعنى ، وزدت فيه ، بأن أفدت أنه من الشجاعة وشدة البطش ، وأن قلبه قلب لا يخامره الذعر ، ولا يدخله الرَّوْع ، بحيث يتوهم أنه الأسد بعينه ، ثم تقول : لئن لقيته ليلقينّك منه الأسد ، فتجده قد أفاد هذه المبالغة ، لكنْ في صورة أحسن ، وصفة أخصّ ، وذلك أنك تجعله في « كأنّ » يتوهم أنه الأسد ، وتجعله هاهنا يرى منه الأسد على القطع ، فيخرج الأمر عن التوهم إلى حدّ اليقين .

ثم إن نظرت إلى قول القائل :

أأنْ أُرْعِشتْ كفّا أبيك وأصبحتْ يداك يدىْ ليث ، فإنّك غالبه

وجدته قد بدا لك في صورة آنق وأحسن ، ثم إنْ نظرت إلى قول أرطاة بن سُهَيَّة

إنْ تلقنى لا ترى غيرى بناظرة تنس السّلاح ، وتعـرفْ جبهة الأسد

وجدته قد فضل الجميع ، ورأيته قد أُخرج في صورة غير تلك الصور كلها[1] .

فعبد القاهر يقارن بين العبارتين ، أو بين النظمين حول معنى واحد ، وقد اكتسب أحدهما فضلا ومزية ، لما فيه من حسن تأليف الألفاظ ، حسب حسن تأليف المعانى ، لأنه صميم نظريته التي يثبت بها إعجاز القرآن ، وهو شغله الشاغل ، ومرامه البعيد ، أما إذا اتفقت العبارتان في حسن الأداء ، واتساق النظم ، حول المعنى الواحد ، فمن البديهة بمكان أن كليهما رائع وجميل ، لأنه أدّى إلى الغاية الفنية من تمام الوضوح وروعة التصوير ، وذلك مالا يشغل عبد القاهر ، إذ أن المعنى يعبر عنه بأكثر من تركيب كلها توصف بالجوْدة ، ما دام النظم بعلاقاته النحوية قد توخّى في كل منها .

والسؤال الذى يتّحد الآن من خلال ما بسطناه من إلحاح عبد القاهر وإصراره على فكرة العلاقات النحوية ، التي تميز بين الأساليب ، وتفضل تركيبا على تركيب هو :

ما نصيب فكرة العلاقات من الأدب الإنسانى ؟

قبل أن نتطور بفكرة العلاقات من عبد القاهر إلى الأجيال التالية له ، نرى أنه كان يقف في تقويم الصورة الأدبية عند حدود الجمال المحض ، دون قصد إلى شرف المعنى في ذاته ، وهو ما ذهب إليه من قبلنا أستاذنا الدكتور محمد غنيمى هلال ،

(١) دلائل الإعجاز : ٣٢٤ وما بعدها :

« لأن عبد القاهر قد نعى على من يرون الحسن فى الحكمة السائرة ، والخلق السائد ، لا يتجاوزون هذه الحدود ، ولم يذكر سوى الصورة الأدبية أساسا للحسن ، وهى التى يتوافر فيها حسن النظم ، سواء اشتملت على حكمة أم لا ، ولا يشترط عبد القاهر غاية اجتماعية أو خلقية للكاتب ، ومتى حسنت الصورة الأدبية باستكمال حسن النظم ، وحسن الألفاظ فى مواقعها ، فقد حسن الكلام[1] »

إذن كان هذا العالم الكبير يولى الصياغة كلّ الأهمية ، وسبق أن رأينا أن الجاحظ كان يقصد إلى الصياغة ، وملاءمة الألفاظ لتصوير المعنى ، والألفاظ يتصل بعضها ببعض فى شكل متلائم منسجم داخل الجملة الواحدة ، ثم تتعاون الجمل على تأليف الصورة : فالألفاظ — وإن كانت هى المواد الأولى التى تتكوّن منها الصورة — لا قيمة لها فى حدّ ذاتها عند عبد القاهر ، وهى فى مواقعها من الجمل توصف بالحسن والقبح ، لكن يراعى فى تقويم الحسن والقبح أثرهما فى مجموع الصورة ، وفى هذه الصورة يتمثل المعنى الذى يهدف إليه الكاتب عن طريق تصويره بالألفاظ ، أما المعنى فى ذاته — مجرّدا من ملابساته فى الصياغة — فأمر عام غامض يمكن أن يبرز فى صور لا عدد لها ، ولا يصح أن يتضاعف به كلام على كلام ، وبهذا تكون قد نضجت فى بحوث عبد القاهر مسألة الصياغة والمعنى ، أو الشكل والمضمون ، أو الفكرة وقالبها الفنى .

هذه المسألة التى استنفذت جهدا كبيرا من الباحثين فى علم الجمال ، فهل ينحصر الجمال فى المضمون وحده ، أم فى الشكل وحده ، أم فى كليهما معا ؟

يرى أستاذنا الدكتور محمد غنيمى هلال أن أقرب الآراء الجمالية إلى الإدراك العربى ما كان عند « بندتّوكروتشيه » العالم الإيطالى ، إذ يقصد بالشكل قوة التعبير ، والقدرة الممثلة للأشياء ، أو الصورة لها ، تكوين الإحساسات والمشاعر فى خلق الفنان : والعملية الفنية لا يمكن فيها الفصل بين وضوح الصورة الفنية ، والتعبير عنها بالرسم ، أو النحت ، أو الكلام .

وليست الأشياء والصور من الوضوح فى ذهن العامة مثل ما هى من الوضوح فى ذهن الفنان ، وليس من الحق أن يقال : إن كل الناس يستطيعون أن يتخيلوا الصور التى رسمها « رفائيل » ، أو المعانى التى تحدّث عنها « دانته » فإن الفنان

(١) انظر : النقد الأدبى الحديث : ٢٨٤ :

يرسم بذهنه ، كما يتصور الشاعر بفكره ، لأن إدراكهما عميق شامل لا يتاح لكثير من الناس[١] .

وبالمقارنة نرى أن هذه المفاهيم النقدية لا تخرج عن الدائرة التى حدّد معالمها عبد القاهر فى نظرية النظم من حيث ترتيب المعانى الذهنية فى إتّساق ووفاق ، والتعبير عنها فى صورة أدبية ، تتآخى أجزاؤها ، بحيث يتضح المعنى وصورته فى ذهن الأديب والشاعر أكثر مما يتضحان فى أذهان العامة من الناس ، لقدرة الأديب والشاعر على ابتكار المعانى ، أو تجديدها ، أو إعادتها وإحسان التعبير عنها .

« إن بندتوكروتشيه » يحدّد المضمون بأنه الأحاسيس ، أو الناحية الانفاعلية قبل صقلها صقلا جماليا ، أما الشكل فهو صقلها وإبرازها فى تعبير عن طريق النشاط الفكرى ، وعلى هذا يأبى أن تكون الحقيقة الجمالية محصورة فى المضمون ، أى فى مجرد الإحساسات ، ويأبى كذلك أن تكون فى مجموع الشكل والمضمون ، أى فى الإحساسات مضافة إلى تعبيرات ، لأن قوة التعبير لا تضاف إلى حقيقة الإحساسات ، وإنما تصقل الإحساسات ، وتتكون بوساطة تلك القوة ، وتظهر الإحساسات فى التعبير ، ومن هنا كانت الحقيقة الجمالية هى الشكل ، ولا شىء سواه ، ولا قيمة فى الشكل عند « بندتو كروتشيه » للكلمات مفردة ، من حيث هى مادة التعبير ، ولا من حيث الجرس والصوت منفصلين عن المعنى والصورة[٢] »

ولعلك رأيت فيما سبق أن عبد القاهر يرى أنّ الألفاظ لا تتفاضل من حيث هى ألفاظ مجرّدة ، ولا من حيث هى كلم مفردة ، وأنها تثبت لها الفضيلة وخلافها فى ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التى تليها ، أو ما أشبه ذلك ، مما لا تعلق له بصريح اللفظ[٣] .

ويرى كذلك أن اللفظ تبع للمعنى فى النظم ، وأن الكلم تترتب فى النطق ، بسبب ترتّب معانيها فى النفس ، وأنها لو خلت من معانيها حتى تتجرد أصواتا وأصداء حروف ، لما وقع فى ضمير ، ولا هجس فى خاطر أن يجب فيها ترتيب ونظم ، وأن يجعل لها أمكنة ومنازل ، وأن يجب النطق بهذه قبل النطق بتلك[٤] .

---

(١) السابق .. / ٢٨٦

(٢) السابق : ٢٨٨

(٣) دلائل الاعجاز : ٣٨

(٤) السابق ٤٤

« وقد أقام « ديدرو » الكاتب والفيلسوف الفرنسي (١٧١٣ ـــ ١٧٨٤) معنى الجمال على إدراك العلاقات بين الأشياء والأجزاء . فعنده أن الجميل « هو الذى يحتوى ـــ فى نفسه ، وفى خارج نطاق الذات ـــ على ما يثير فى إدراك المرء فكرة العلاقات ، والجميل بالنسبة لى هو ما يثير هذه الفكرة » ثم يفرق بين ما هو جميل ، وما هو لذيذ ، فيخرج من نطاق الجمال ما يصل إلى إدراكنا عن طريق حاستى الذوق والشم كالأطعمة والروائح ، فإن إدراك العلاقات فيها لا يوصف بالجمال ، وإنما يقال : إنها لذيذة ، وطيبة ، إذا استطابها المرء ، ومعنى العلاقات أننا لا نستطيع أن ندرك الجمال فى الشيء دون أن نقف على ما يحفه من قرائن أخرى ، ففى الأدب مثلا لا ينبغى أن نقول : الكلمة أو الجملة جميلة ، دون أن نقف على موقعها من الجمل ، وفى القصة أو المسرحية أو القصيدة ، وفى الموقف العام ، وأما هى فى ذاتها فلا ينبغى أن توصف بجمال أو قبح ، إذ بدون الوقوف على العلاقات لا يمكن أن نحكم على النظام والتناسب والتناسق والملاءمة ، وهى المعانى التى تدفعنا إلى إدراك الجمال فى الشيء الجميل ، وإذن لا وجود لشيء جميل جمالا مطلقا[1] »

ولقد رأينا من قبل كيف قامت نظرية عبد القاهر على فكرة العلاقات فى أكثر من مناسبة ، فليس النظم عنده إلا أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه علم النحو ، وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التى نهجت ، فلا تزيغ عنها ، وتحفظ الرسوم التى رسمت لك ، فلا تخل بشيء منها ، وذلك أن الناظم لا يبتغى بنظمه غير أن ينظر فى وجوه كل باب وفروقه ، فينظر فى الخبر إلى الوجوه التى تراها فى قولك : زيد منطلق ، وزيد ينطلق ، وينطلق زيد ، ومنطلق زيد ، وزيد المنطلق ، والمنطلق زيد ، وزيد هو المنطلق ، وزيد هو منطلق ....[2]

إلى آخر ما ذهب إليه صاحب الدلائل مما لا يقتضى أن نكرره بعد أن ذكرناه فى مجالات سابقة ، وهو يؤكد تماما أن نظريته قد قامت على أساس من فكرة العلاقات التى أكدها « ديدرو » وربط بها فلسفته فى علم الجمال .

ويزيد هذه المقارنة وضوحا ما ذهب إليه أستاذنا الدكتور محمد زكى العشماوى من أن ما قاله الناقد الانجليزى المعاصر « ريتشاردز » فى كتابه « فلسفة البلاغة » لا يخرج عما قاله عبد القاهر فيما يتعلق بقضية النظم ، وعلاقة الكلمات ، بعضها ببعض ، واستدل على ذلك بقول الناقد الانجليزى :

---

(١) النقد الأدبى الحديث . ٢٩٥

(٢) دلائل الاعجاز : ٦٤

« إن النغمة الواحدة فى أية قطعة موسيقية لا تستمدّ شخصيتها ، ولا خاصتها المميزة لها إلا من النغمات المجاورة لها ، وإن اللّون الذى نراه أمامنا فى أية لوحة فنية لا يكتسب صفته إلا من الألوان الأخرى التى صاحبته ، وظهرت معه ، وحجم أى شىء أو طوله لا يمكن أن يقدّرا إلا بمقارنتهما بحجوم وأطوال الأشياء الأخرى التى نرى معها ، كذلك الحال فى الألفاظ ، فإن معنى أية لفظة لا يمكن أن يتحدد إلا من علاقة هذه اللفظة بما يجاورها من ألفاظ[1] »

ويذهب « ريتشاردز » أيضا فيما سمّاه قضية « ممارسة اللغة » إلى أنّ الفضيلة والمزية فى أى كلام ، إنما ترجع إلى مهارة الكاتب فى استخدام الكلمة فى موضوعها الصحيح ، فيقول : « إن معظم الصفات الغامضة التى يصف بها النقاد أساليب الكتابة النثرية المختلفة إنما ترتدّ أولا وأخيرا إلى ما يحققه الارتباط والتوائم بين الكلمات بعضها وبعض ، وما تضيفه الوظائف اللغوية المختلفة للكلام ، وكثير من تلك المصطلحات الغامضة التى كثيرا ما نستخدمها . ونحن بصدد تقويم الكلام ، أو مناقشة ما فيه من جمال مثل : الانسجام ، والايقاع ، والفضيلة ، والسجع ، والسلاسة ، والطلاوة ، والتأثير ، وغير ذلك من صفات الجودة ، ليست إلا نتيجة لقدرة الكاتب على استخدام اللغة ، واستغلال امكاناتها .

وإن أية قطعة أدبية لا يرجع تحقيقها لهذه الصفات ، أو فشلها فى تحقيقها إلا لقدرتها على تحقيق التفاضل بين أجزائها ، والاستفادة من وظائف اللغة ومكنوناتها ، فمن الواضح أنه لا يمكننا أن نفعل شيئا بالألفاظ من حيث هى ألفاظ مفردة . ففى استطاعة اللفظ الواحد أن يعطينا جملة من المعانى المختلفة إذا استخدم فى أكثر من سياق ، فإن لكل سياق وضعه الخاصّ به ، ومن ثمّ يختلف معنى الكلمة الواحدة باختلاف السياق الذى ترد فيه .

ويستطرد « ريتشاردز » قائلا : إن كل ما أحاول الوصول إليه مسألة غاية فى الوضوح والبساطة ، ولكنها مع ذلك أساس غاية فى الأهمية ، وهو . أنّ أية كلمة لا يمكن الحكم عليها بالجمود أو الرداءة ، أو بأى حكم آخر ، وهى معزولة أو منفردة ، وهذه الحقيقة تبدو من الوضوح والبداهة لدرجة يشعر بالخجل من تقريرها . ومع ذلك فهى المبدأ الذى قد أصبح منذ مائتين من السنين شيئا مقررا ومعترفا به ، ويعنى

(١) قضايا النقد الأدبى ، بين القديم والحديث : ط ٣ ، ١٩٧٨ م الهيئة المصرية العامة للكتاب فرع الاسكندرية ص ٣٣٠ نقلا عن The Philosophy of Rhetoric P. 69-70

به : مبدأ ممارسة اللغة ، ذلك المبدأ الذى يقول : بأن لكل كلمة استخداما حسنا أو صالحا ، وكل فضيلة فى الأدب إنما ترجع إلى حسن الاستفادة من هذا المبدأ[1] »

ويذهب أستاذنا الدكتور محمد زكى العشماوى إلى أن « ريتشاردز » أكد نفس الحقيقة فى محاضره له عن « تداخل الكلمات » نشرت ضمن مجموعة أخرى من المقالات فى كتاب تحت عنوان : « لغة الشعر » يقول فيها :

إن الشاعر هو صاحب القيم والمعتقدات ، ولكنه يعمل من خلال خلق الأشكال وصياغتها وسبكها ، ولكننا إذا تساءلنا عن هذا الذى يشكله أو يصوغه ، أو يمنحه قالبا معينا أجبنا مع « أرسطو » بأننا لا يمكن أن نقول شيئا عن هذا الذى لا شكل له ولا قالب ، وإن أمام الشاعر دائما انماطا عالية من الصياغة يهدف إلى تحقيقها ، وهو لن يستطيع أن يحقق هذه الأنماط إلّا إذا أودعها الصياغة السليمة ، إنّ عمل الشاعر هو فى الاحتفاظ بالروح الإنسانية من خلال صياغتها تحت ظروف مختلفة ، ومن خلال ما تمنحه اللغة من إمكانات وكيفيات ، ولن يكون ذلك إلّا بما يحققه تداخل الكلمات وتفاعلها من طاقات مختلفة[2] »

أليس ما قرأناه عند ريتشاردز » كما يقول أساذنا الدكتور العشماوى هو بنصّه ما قرّره عبد القاهر بقوله .

« وليس من فضل أو مزية إلّا بحسب الموضع ، وبحسب المعنى الذى تريد ، والغرض الذى تؤمّ ، وإنما سبيل هذه المعانى سبيل الأصباغ التى تعمل منها الصور والنقوش ، فكما أنك ترى الرجل قد تهدّى فى الأصباغ التى عمل منها الصورة والنقش فى ثوبه الذى نسج إلى ضرب من التخيّر والتدبر فى أنفس الأصباغ ، وفى مواقعها ، ومقاديرها ، وكيفية مزجه لها ، وترتيبه إياها إلى مالم يهتد إليه صاحبه ، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب ، وصورته أغرب ، كذلك حال الشاعر والشاعر فى توخيهما معانى النحو ووجوهه التى علمت أنها محصول النظم[3] » ويتجاوز عبد القاهر المناقشة النظرية إلى المجال التطبيقى العملى ، لكى يضع بين يدى القارىء والسامع الشاهد تلو الشاهد من الشعر والنثر والقرآن ، ولكى يكشف من خلال تحليله الأدبى عن الحقيقة التى يحاول الاقناع بها ، فيذكر بيت الحماسة :

(١) المرجع السابق : ٣٢١ نقلا عن The Philosophy of Rhetoric P. 55 .

(٢) المرجع السابق : ٣٢٢ نقلا عن : The language of Poetry P. 70-71 .

(٣) السابق : نفس الصفحة : وأنظر دلائل الاعجاز : ٦٩ — ٧٠

تلفتّ نحو الحيّ حتى وجدتنى   رجعتُ من الإصغاء ليتا وأخدعا

وبيت البحترى :

وإنى وإن بلغتنى شرف الغنى   وأعتقت من رقّ المطامع أخدعى

وبيت أبى تمام :

يادهر قوّم من أخدعيك فقد   أضججت هذا الأنام من خُرقك

ويقارن بين كلمة « أخدع » فى كل من الأبيات الثلاثة ، فإنّ لها فى البيتين الأولين مالا يخفى من الحسن ، وهى فى بيت أبى تمام ثقيلة كدرة منغصة ، تجد فيها أضعاف ما هناك من الروح والخفة ، والإيناس والبهجة .

ومن أعجب ذلك لفظة « الشيء » فإنك تراها مقبولة حسنة فى موضع ، وضعيفة مستكرهة فى موضع ، وإن أردت أن تعرف ذلك فانظر إلى قول عمر بن أبى ربيعة المخزومىّ :

ومن مالىء عينيه من شيء غيره   إذا راح نحو الجمرة البيض كالدمى

وإلى قول أبى حيّة :

إذا ما تقاضى المرءَ يومٌ وليلة   تقاضاه شيء لا يملّ التقاضيا

فإنك تعرف حسنها ومكانها من القبول ، ثم انظر إليها فى قول المتنبىّ :

لو الفلك الدّوار أبغضت سعيه   لعوّقه شيءٌ عن الدوران

فإنك تراها تقلّ وتضؤل بحسب نبلها وحسنها فيما تقدم[1] .

ويعلق أستاذنا الدكتور العشماوى على ما ساقه عبد القاهر فى هذا الصدد من جانبين هامين : أولهما : تقريره لحقيقة نقدية سبقت الإشارة إليها ، وهى أن لكل لغة معانيها الثانوية ، فليس هناك معنى واحد ثابت للكلمة ، وليس ما نجده فى المعجم من معنى الكلمة هو كلّ شيء ، إنه مجرد نواة أصيلة يتفرع عنها عديد من المعانى الثانوية ، وتظل الكلمة تحتمل كل هذا العديد من المعانى ، حتى يضعها الكاتب أو

---

(١) السابق : ٣٢٣ ــ ٣٢٤ : وانظر دلائل الإعجاز : ٣٨ ــ ٣٩

الشاعر فى سياق ما ، وعندئذ تتحدد ألوان الكلمة وظلالها وإشعاعاتها ، لأن السياق هو الذى يمنحها معنى محدّدا ، وقيمة فنية خاصة ، والدليل على ذلك كلمة « الأخدع » التى أورد لها عبد القاهر أمثلة ثلاثة ، فكان لها فى كل مثال طبيعة خاصة تختلف عن طبيعتها فى المثالين الآخرين .

ولو كان للكلمة الواحدة معنى واحد ثابت مهما اختلف السياق لما كان هناك وجه للمقارنة بين الكلمة الواحدة فى الأمثلة الثلاثة ، ولتساوى الشعراء فى قدرتهم على استغلال الكلمة والانتفاع بها ، ولكن الحقيقة غير ذلك .

وثانى الجانبين : هو قدرة عبد القاهر الذوقية على الاستجابة لما توحى به الألفاظ من إحساس ، وما يُضْفيه عليها السياق من معان ، فإذا رجعت إلى الكلمات التى استخدمها فى تعليقه على الأبيات السابقة تحسّ بأنه يزن الكلمة بمدى ما تحمله من المشاعر ، وما تحققه من تأثير فى النفس ، فيصفها بأنها تروقك وتؤنسك فى موضع ، وتثقل عليك وتوحشك فى موضع آخر .

على أن نظرة عبد القاهر للألفاظ ليست هذه النظرة الجامدة الشكلية التى تقف عند حدود المعنى الفعلى للكلمة ، وإنما الألفاظ عنده تحمل إلى جانب ذلك محصولا من العواطف الإنسانية ، والصور الذهنية ، والمشاعر الحيّة ، التى تجمّعت حول تلك المعانى العقلية .

فهو فى تناوله لدلالات الألفاظ لم يذهب كما ذهب السابقون ، وعلى الأخصّ ابن قتيبة الذى وقف فى علاقات الألفاظ عند الصفات الشكلية التى تتصل بالحروف ومخارجها وأصواتها ، وقصر كل ميزة للفظ على تلك الصفات السلبية الخارجية ، وجعل القيمة فى المعنى للفكرة الفلسفية أو الأخلاقية ، أو ما يتضمنه البيت الشعرى من مثل أو حكمة .

كلا : لم يكن اللفظ عند عبد القاهر محدودا فى قيمته الصوتية ، كما لم يكن المعنى عنده قاصرا على الفكرة أو المضمون الأخلاقى والفلسفى وغيرهما ، وإنما اللفظ عند عبد القاهر بكل إمكاناته الصوتية وغير الصوتية فى خدمة المعنى ، والمعنى عنده : هو كلّ ما نتج عن السياق من فكر وإحساس وصورة وصوت(١) .

---

(١) السابق : ٣٢٤ ـــ ٣٢٥

وهكذا يتبين للدارسين والباحثين أن مبدأ « ممارسة اللغة » الذى أشار « ريتشاردز » إلى أنه أصبح مقررا ومعترفا به منذ مائتين من السنين ، قد ظهر الآن بما لا يدع مجالا للشك أنه كان مقررا قبل ذلك بكثير ، كان مقررا منذ القرن الخامس الهجرى ، حين أطلّت فى رحاب النقد العربى نظرية النظم ، بمفهومها العلمى والعاطفى معا ، ولم يدّخر عبد القاهر وُسْعا فى ممارسة هذا المبدأ بكل وجوهه وأشكاله نظريا وتطبيقيا .

وهل يحق لنا من هذا المنطلق أن نقرر فى زهو وخيلاء استمرارية هذه النظرية التى تنسب إلى عالم جرجان فى فلسفتها وشرحها والتدليل عليها وتعليلها وتطبيقها ، حتى اليوم ؟ أو أن الزهو والخيلاء ليس من شيمة العلماء ، ويكفى أن نقرّر قدرة النقاد العرب . والنقد العربى ، على الإسهام بنصيب وافر فى مسيرة النقد الأدبى وتطوره ؟

لقد كتب الناقد الانجليزى كتابا فى النقد الأدبى . موضوعه « معنى المعنى » وهو محور نظريه عبد القاهر وصميمها : « The Meaning of Meaning » ألفه بالاشتراك مع « أوجدين » وهو من أشهر الكتب فى الدراسات الإنسانية الحديثة ، ووصفه المؤلفون بأنه دراسة لتأثير اللغة فى الفكر ، ويبين أن مشكلة المعنى من المشكلات التى أجمع المفكرون حديثا على وجودها وحضرها .

ومن أهم الأفكار التى ترد فى كتاب « معنى المعنى » أن الكلمات بمفردها لا « تعنى » شيئا ، على عكس ما كان الناس يعتقدون فى الماضى ، ويكون لها معنى ، أى ترمز للأشياء ، حينما يستخدمها الشخص المفكر ، فهى إذن مجرد أدوات « يشير » بها الشخص المفكر إلى الأشياء ، ولكن فضلا عن وظيفة الإشارة هذه ، أو الوظيفة الرمزية التى يجب أن تقتصر عليها لغة التفكير العقلى أو الاستدلالى ، نلاحظ أن للغة وظائف أخرى ، يمكن جمعها تحت اسم الوظيفة الانفعالية ، وليست الوظيفة الانفعالية بأقل خطرا من الوظيفة الفكرية ، أو وظيفة الإشارة ، والفرق بين الاستعمال « الرمزى » والاستعمال الانفعالى للغة هو : أن الاستعمال الرمزى للكلام هو « تقرير القضايا » أى تسجيل الإشارات وتنظيمها وتوصيلها إلى الغير ، على حين أن الاستعمال الانفعالى هو استعمال الكلمات بقصد التعبير عن الإحساسات ، أو المشاعر والمواقف العاطفية ، أو بقصد إثارتها لدى الغير .

فقولنا مثلا : « إن ارتفاع برج ايفل هو تسعمائة قدم » هو تقرير لقضية من القضايا أى أننا نستخدم الرموز فى هذا القول بقصد تسجيل إشارة ، أو توصيلها ، ورموزنا هنا صادقة أو كاذبة بالمدلول الضيّق المحدّد لكلمتى الصدق والكذب

أما حينما نقول : « إن الشعر روح » أو « الإنسان دودة » أو « ما أبدع هذا الشيء فحينئذ نحن لا نقرر أية قضية ، حتى ولو كانت قضية كاذبة ، وقصارى ما نفعله هو فى اغلب الظن أننا نستخدم الكلام بقصد إثارة مواقف عاطفية معينة(١) .

ويشير « ريتشاردز » فى كتاب آخر ، وفى سياق آخر إلى ضرورة ربط العناصر والجزئيات التى ليس بينها ارتباط عادة ، لتحقيق عملية الابداع ، هذا النوع من الربط للأشياء التى هى عادة منفصلة وممثلة فى الخيال العلمى(٢) .

ولم يكن عبد القاهر بعيدا عن هذه الدائرة التى كان يدور فيها « ريتشاردز » فى كتابه: «معنى المعنى » فالمعنى النحوى عند عبد القاهر يقرر قضية من القضايا ، أو يثير مضمونا من المضامين فى لغته المباشرة ، ثم تثير هذه اللغة المباشرة أو هذا المعنى الأول معنى ثانيا انفعاليا ، فالمعنى الأول حقيقى ، وإن كان يحتمل الصدق والكذب ، والمعنى الثانى انفعالى ، يثير فينا حاسة التذوق ، وندركه عن طريق العلاقات التى تترابط بواسطتها الألفاظ .

من هنا كانت الكلمة تروق فى موضع ، ثم تثقل وتوحش فى موضع آخر ، وماذلك إلا بسبب علاقاتها مع ما قبلها وما بعدها ، وإلا بسبب خصوصية لها فى النظم ، ويضرب عبد القاهر أمثلة كثيرة تكشف عن خصوصية النظم هذه ، كقول الشاعر :

تمنّانا ليلقانا بقوم تخال بياض لأمهمُ السرابا
فقد لاقيتنا فرأيت حربا عوانا تمنع الشيخ الشرابا

فأنظر إلى موضع الفاء فى قوله : « فقد لاقيتنا فرأيت حربا » ومثل قول العباس ابن الأحنف قالوا :

قالوا خراسانُ أقصى مايراد بنا ثم القفول، فقد جئنا خراسانا

وانظر إلى موضع الفاء ، وثم قبلها ، ومثل قول ابن الدُّمَيْنَة :

أبينى : أفى يمنى يديك جعلتنى فأفرحَ أم صيّرتنى فى شمالك ؟
أبيت كأنىّ بين شقّين من عصا حذار الردى أو خيفةً من زيالك
تعاللتِ كى أشجى ومابك علةٌ تريدين قتلى : قد ظفرتِ بذلك

---

(١) مبادىء النقد الأدبى : ريتشاردز : ترجمة الدكتور مصطفى بدوى : المقدمة : ص د وما بعدها

I. A. Richards. Principles criticism - London Chapter. Thirty Two P. 190. 1928

وانظر إلى الفصل والاستئناف فى قوله : تريدين قتلى ، قد ظفرت بذلك[1] يقول عبد القاهر : واعلم أن مما هو أصل فى أن يدق النظر ، ويغمض المسلك ، توخى المعانى التى عرفت ، أن تتحد أجزاء الكلام ، ويدخل بعضها فى بعض ، ويشتد ارتباط ثان منها بأول ، وأن يحتاج فى الجملة إلى أن تضعها فى النفس وضعا واحدا ، وأن يكون حالك فيها حال البانى ، يضع بيمينه ههنا فى حال ما يضع بيساره هناك ، نعم ، وفى حال ما يبصر مكان ثالث ورابع ، يضعهما بعد الأولين ، وليس لما شأنه أن يجيء على هذا الوصف حدّ يحصره ، وقانون يحيط به ، فإنه يجيء على وجوه شتى ، وأنحاء مختلفة ، فمن ذلك أن تزاوج بين معنيين فى الشرط والجزاء معا كقول البحترى :

إذا ما نهى الناهى فلجّ بىَ الهوى أصاخت إلى الواشى فلجّ بها الهجر

وقوله :

إذا احتربَتْ يوما ففاضتْ دماؤها تذكّرت القربى ، ففاضت دموعها

فهذا نوع ، ونوع آخر منه ، قول سليمان بن داود القضاعى :

فبينا المرءُ فى علياءَ أهوى ومنحطٍّ أتيح له اعتلاء
وبينا نعمة إذ حالِ بؤس وبؤسٌ إذ تعقبه ثراء

ونوع ثالث ، وهو ما كان كقول كثيّر :

وإنى وتهيامى بعزة بعد ما تخلّيت مما بيننا وتخلّت
لكالمرتجى ظلّ الغمامة كلّما تبوأ منها للمقيل اضمحلّت

ومن التقسيم ، وخصوصا إذا قسمت ثم جمعت ، كقول حسّان :

قوم إذا حاربوا ضرّوا عدوهمُ أو حاولوا النفع فى أشياعهم نفعوا
سجية تلك فيهم غير محدثة إن الخلائق فاعلم شرّها البدع

ومن ذلك ، وهو شىء فى غاية الحسن قول القائل :

لو أنّ ما أنتمُ فيه يدوم لكم ظننت ما أنا فيه دائما أبدا
لكن رأيت الليالى غير تاركة ما سرّ من حادث أو ساء مطّردا
فقد سكنت إلى أنى وأنكمُ سنستجد خلاف الحالتين غدا

(1) دلائل الإعجاز ٧١ – ٧٠ .

فقوله : « سنستجد خلاف الحالتين غدا » جمع فيه قسم لطيف ، وقد ازداد بحسن ما بناه عليه ، ولطف ما توصّل به إليه من قوله : فقد سكنت إلى أنىّ وأنكم »

وإذ قد عرفت هذا النمط من الكلام ، وهو ما تتحد أجزاؤه ، حتى يوضع وضعا واحدا ، فاعلم أنه النمط العالى ، والبابَ الأعظم ، والذى لا ترى سلطان المزية يعظم فى شىء كعظمه فيه[1] »

فالنظم عند عبد القاهر بناء، أو أداء، كل لفظ يأخذ مكانته وميزته من التعبير ، ليؤدى دلالة ، أو يكشف عن دلالةٍ ، كانت خبيئة فى النفس ، ومرتبة فى الذهن ، فيفصح عنها نظم الكلام ، عن طريق ارتباطاته النحوية ، وعلاقاته الشعورية .

إن « لغة هوكر ، وبيكون ، وبيشوب تايلور ، وبيرك ، تختلف عن لغة الطبقات المتعلمة فى شىء واحد ، هو الأفكار والعلاقات الجديدة المتألقة التى سوف تنقلها هذه اللغة[2] » على حدّ تعبير « كولردج »

والذوق الأدبى الخاصّ جدا هو الذى يقف وراء إدراك هذه العلاقات ، وتلك الروابط العقلية والشعورية التى تمنح الكلام حظّه من التفوق والتفرّد ، فلننظر إلى تلك الحاسّة العبقرية عند عبد القاهر ، وكيف استطاع من خلالها أن يصل إلى مالم يستطع غيره أن يصل إليه ، من سابقيه ولاحقيه .

---

(١) المرجع السابق : ٧٣ وما بعدها :

(٢) S.T. Coleridge « Words Worth » Theory of Diction From Biographia Literaria, Chapter Seventeen. 1817 reprinted in English critical, Anglo Egyptian Bookshop Cairo 1974

الذوق عند عبد القاهر

— ٢٠ —

يقول عبد القاهر : [إعلمْ أنّكَ لن ترى عجباً من الّذى عليه النّاسُ فى أمْرِ النّظم وذلك أنه ما مِنْ أحدٍ له أدْنى معرفة ، إلّا وهو يعلمُ أنّ ههنا نظماً أحسنَ من نظم ، ثمّ تراهمْ إذا أنت أردت أنْ تبصّرهم ذلك تسدر أعينهم ، وتضلّ عنهم أفهامهم .

وسبب ذلك أنهم أوّل شيءٍ عدموا العلم به نفسه ، من حيثُ حسبوه شيئاً غير توخيّ معانى النحو ، وجعله يكونُ فى الألفاظ دون المعانى ، فأنت تلقى الجهد حتى تميلهم عنْ رأيهم ، لأنك تعالج مرضا مزمنا ، وداءً متمكنا .

وقالوا : من أيْنَ يتصوّرُ أنْ يكونَ للشيء فى كلام مزّيةٌ عليه فى كلام آخر ، بعد أنْ تكونَ حقيقته فيها واحدةً ؟

فإذا رأوْا التنكيرَ يكونُ فيما لا يُحْصَى من المواضع ، ثمّ لا يقتضى فضلا ، ولا يوجبُ مزيّة ، اتّهمونا فى دعوانا ما ادّعَيْناه لتنكير « الحياة » فى قوله تعالى : « ولكمْ فى القصاص حياةٌ » من أنّ له حسناً ومزيّة . وأنّ فيه بلاغة عجيبة ، وظنّوه وهما منّا وتخيلا .

ولسنا نستطيع فى كشف الشبهة فى هذا عنهمْ ، وتصوير الّذى به اختلّ عندهم ، ما استطعناه فى نفس النظم ، لأنّا ملكنا فى ذلك أن نضطرّهم إلى أن يعلموا صحّة ما نقول ، وليس الأمرُ فى هذا كذلك ، فليس الداءُ فيه بالهيّن ، ولا هو بحيث إذا رمتَ العلاج منه وجدتَ الإمكان فيه مع كل أحد مُسْعِفا ، والسّعْىَ مُنْجِحاً .

لأنّ المزايا التى تحتاجُ أنْ تُعلِمَهُمْ مكانها ، وتصوّرَ لهم شأنها ، أمورٌ خفيّة ، ومعانٍ روحانية ، أنت لا تستطيع أنْ تنبّه السامع لها ، وتحدث له علما بها ، حتى يكونَ مهيّئا لأدراكها ، وتكون فيه طبيعة قابلة لها . ويكون له ذوقٌ وقريحة ، يجدُ لهما فى نفسه إحساسا بأنّ من شأن هذه الوجوه والفروق أنْ تعرض فيها المزيّة على الجملة . وممّنْ إذا تصفّح الكلام ، وتدبّر الشعر . فرّق بين موقع شيء منها وشيء ، وممن إذا أنشدته :

لى منك ما للناس كلّهم نظرٌ وتسليمٌ على الطرق

وقول البحترى :

وسأستقلّ لك الدموعَ صبابةً ولو انّ دجلةَ لى عليك دموع

أنِقَ لها ، وأخذته الأريحيَّةُ عندها ، وعرف لُطْفَ موقع الحذف والتنكير فى قوله :

نظر وتسليم على الطرق .

وما فى قول البحترىّ : لى عليك دموع : من شبه السحر ، وأنّ ذلك من أجل تقديم « لى » على « عليك » ثم تنكير « الدموع »

إنّ هذا الإحساس قليل فى الناس ، حتّى إنه ليكون أنْ يقع للرجل الشىءُ من هذه الفروق والوجوه فى شعر يقوله ، أو رسالةٍ يكتبها الموقعَ الحسنَ ، ثم لا يعلمُ أنّه قد أحْسَنَ ، فأمّا الجهل بمكان الإساءة فلا تعدمه ، فلست تملك إذن من أمرك شيئا ، حتى تظفر بمن له طبعٌ إذا قدحته وَرِىَ ، وقلبٌ إذا أريته رأى ، فأمّا وصاحبك من لا يرى ما تُريِه ، ولا يهتدى للّذى تهديه ، فأنت رامٍ معه فى غير مَرْمى ، ومُعَنٍّ نفسك فى غير جدْوَى .

وكما لا تقيمُ الشعرَ فى نفس من لا ذوقَ له ، كذلك لا تفهمُ هذا الشأنَ مَنْ لم يُؤْتَ الآلة التى بها يَفْهَمُ ، إلا أنّه إنما يكون البلاء إذا ظنّ العادمُ لها أنه أوتيها ، وأنّه ممَّنْ يكمل للحكم ، ويصحّ منه القضاء .

فجعل يقول القول لو علم غيّه لاستحى منه ، فأمّا الذى يحسّ بالنقص من نفسه ، ويعلمأنه قدعلم علماًقدأوتيه مِنْ سواه ، فأنت منه فى راحة ، هو رجلٌ عاقل قد حماه عقله أنْ يعدوَ طوْره ، بتكلّف ماليس بأهل له .

وإذا كانت العلومُ التى لها أصول معروفة ، وقوانينُ مضبوطة ، قد اشترك الناسُ فى العلم بها ، واتفقوا على أنّ البناءَ عليها ، إذا أخطأ فيه المخطىء ، ثمّ أعجب برأيه ، لم يستطعْ ردّه عن هواه ، وصَرْفَهُ عن الرأى الذى رآه ، إلا بعد الجهْد ، وإلا بعد أنْ يكونَ حصيفا عاقلا ثَبْتا إذا نُبِّهَ انتبه ، وإذا قيل : إنّ عليك بقية من النظر وقف وأصغى ، وخشىَ أنْ يكونَ قد غرّ فاحتاط باستماع ما يُقالُ له ، وأنِفَ من أنْ يلجّ من غير بيّنة ، ويستطيلَ بغير حجة ، وكان مَنْ هذا وصفه يعزّ ، ويقلّ .

فكيف بأن تردّ الناس عن رأيهم فى هذا الشأن ، وأصلك الذى تردّهم إليه ، وتعوّل فى محاجّتهم عليه ، استشهاد القرائح ، وسَبْرُ النفوس ، وفَلْيها ، وما يعرض فيها من الأريحية عندما تسمع .

وكان ذلك الذى يفتح لك سمعهم ، ويكشفُ الغطاءَ عنْ أعينهم ، ويصرف إليك

أوجههم ، وهم لا يضعون أنفسهم موضع من يرى الرأيَ ، ويُفتي ، ويقضي ، إلا وعندهم أنهم ممّنْ صفَتْ قريحته ، وصحّ ذوْقه ، وتمت أداته .

فإذا قلتَ لهم : إنكم قد أتيتم من أنفسكم: ردّوا عليه مثله ، وقالوا : لا ، بل قرائحنا أصحُّ ، ونظرنا أصدقُ ، وحسّنا أذكى ، وإنما الآفة فيكم ، لأنكم خيّلتم إلى نفسكم أمورا لا حاصلَ لها ، وأوهمكم الهوى والميلُ أن توجبوا لأحد النظمين المتساويين فضلًا على الآخر ، من غير أن يكون ذلك الفضل معقولا .

فتبقى فى أيديهم حسيرا لا تملكُ غير التعجّب ، فليس الكلامُ إذنْ بمغْنٍ عنك ، ولا القول بنافع ، ولا الحجة مسموعةً ، حتى تجد مَنْ فيه عونٌ لك على نفسه ، ومَنْ إذا أبَى عليك ، أبَى ذاكَ طبعه ، فردّه إليك ، وفتح سمعه لك ، ورفع الحجابَ بينك وبينه ، وأخذ به إلى حيثُ أنت ، وصرف ناظره إلى الجهة التى إليها أو مأت ، فاستبدل بالنفار أنسا ، وأراك من بعد الإباء قبولا .

ولم يكنْ الأمر على هذه الجملة ، إلّا لأنّه ليس فى أصناف العلوم الخفيّة ، والأمور الغامضة الدقيقة ، أعجب طريقا فى الخفاء من هذا .

وإنك لتتعب فى الشىء نفسك ، وتكدّ فيه فكرك ، وتجهد فيه كلّ جهدك ، حتى إذا قلت : قد قتلته علما ، وأحكمته فهما ، كنتَ الذى لا يزال يتراءى لك فيه شبهة ، ويعرض فيه شك .

مثال ذلك بيتُ المتنبيّ :

عجبــاً له حفظ العنان بأنْمِلٍ ما حفظها الأشياءَ من عاداتها

(فقد) مضى الدهر الطويل ، ونحن نقرؤه ، فلا ننكر منه شيئا ، ولا يقعُ لنا أن فيه خطأً ، ثم بان بأُخرة أنه قد أخطأ .

وذلك أنه كان ينبغى أن يقول : ما حفظ الأشياء من عاداتها ، فيضيف المصدرَ إلى المفعول ، فلا يذكر الفاعل ، ذاك لأنّ المعنى على أنه ينفى الحفظ عن أنامله جملة ، وأنه يزعم أنه لا يكون منها أصلا ، وإضافته الحفظ إلى ضميرها فى قوله : ما حفظها الأشياء ، يقتضى أن يكون قد أثبت لها حفظا ، ونظير هذا أنك تقول : ليس الخروج فى مثل هذا الوقت من عادتى :

ولا تقول : ليس خروجى فى مثل هذا الوقت من عادتى ، وكذلك تقول :

ليس ذم الناس من شأنى : ولا تقول : ليس ذمّى الناس من شأنى :

لأن ذلك يوجب إثبات الذمّ ووجوده منك .

ذاك أن إضافة المصدر إلى الفاعل يقتضي وجوده ، وأنه قد كان منه ، يبين ذلك أنك تقول : أمرت زيداً بأن يخرج غداً ، ولا تقول : أمرته بخروجه غداً : ومن شواهد (التكرار) قول دعبل :

أضياف عمرانَ فى خِصْبٍ وفى سِعَةٍ ... وفى حِباء وخير غير ممنوع
وضيفُ عمرٍو وعمرٌو يسهرانِ معاً ... عمرٌو لبطنته والضيف للجوع

وقول الآخر :

وإنْ طُرّةٌ راقتك فانظر فربما ... أمَرَّ مذاقُ العود والعود أخضرُ

وقول المتنبى :

بمن نضرب الأمثال أم مَنْ نقيسه ... إليك وأهل الدهر دونك والدهرُ

ليس يخفى على مَنْ له ذوق أنه لو أتى موضع الظاهر فى ذلك كلّه بالضمير فقيل : وضيف عمرو وهو يسهران معا ، وربما أمرّ مذاق العود وهو أخضر ، وأهل الدهر دونك وهو : لعُدِم حسنٌ ومزيّة لا خفاء بأمرهما ، ليس لأن الشعر ينكسر ، ولكن تنكره النفس] ا هـ

١ ـــ يحمل عبد القاهر فى هذا النصّ حملةً شديدة على مرضى المكابرة والمعاندة فى أمر النظم الذى أصبح فى طوْق من له أدنى معرفة ، وأصبح التمييز بين نظم ونظم فى متناول الدارسين وطلاب العلم ، هؤلاء المرضى الذين تتحير أبصارهم وتزيغ ، وتضل أفهامهم وتتوقف ، قد عدموا العلم بالنظم نفسه قبل كل شىء ، فحسبوه شيئا غير توخى معانى النحو .

و ... يستنكرون أن يكون للشىء فى كلام مزيّة عليه فى كلام آخر ، بعد أن تكون حقيقته فيهما واحدة ، فليس لتنكير « الحياة » فى الآية الكريمة « ولكم فى القصاص حياة » حسن ومزية إلا من قبيل الوهم والتخيل .

٢ ـــ يشير إلى أن المرض فى هؤلاء ليس بالأمر الهيّن الذى يمكن معالجته فى يسر وسهولة ، لأن المزايا الأسلوبية التى يتميز بها نظم عن نظم ، وتركيب عن تركيب ، وجملة عن جملة أمور خفيّة ، ومعان روحانية ، لا ينتبه السامع إليها ، ولا يحدث له علم بها حتى يكون مهيئا لإدراكها ، وتكون فيه طبيعة قابلة لها ، ويكون له ذوق وقريحة ، يتولد عنهما إحساس بفضل تعبير على تعبير ، وأسلوب على أسلوب ، ونستطيع أن نطلق على هذا مصطلح « التذوق الناقد » أو « الإحساس الناقد » أو « القريحة الناقدة »

هذا الذوق الناقد عند عبد القاهر لا يقف عند حدّ الطبع والقريحة ، لكنه يستحصد ، وينفذ إلى أعماق النصوص الأدبية بإدراك العلاقات بين الكلمات ، وبين السبب والمسبب ، وبين العلة والمعلول ، هذا الإدراك المنطقى العقلى هو الذى يمنح الذوق خصوبة شديدة ، يصبح بها دليل النقد ، ودليل الناقد ، ويستطيع من خلالها أن يصل إلى الأمور الخفية ، والمعانى الروحانية ، التى لا تنكشف ولا تبين إلا بواسطة أمر خفىّ روحانى من جنسها ، فشفافية الذوق من شفافية الروح ، وخفاؤه من خفائها ، وقدرة نفاذه من قدرة نفاذها .

هذا المعنى العميق للذوق ، يعرف به الناقد لطف موقع الحذف والتنكير فى قول الشاعر : نظر وتسليم على الطرق ، وفى قول البحترى : لى عليك دموع ، من شبه السحر الذى كان من تقديم : « لى » على « عليك » ثم تنكير الدموع .

هذه المعرفة العقلية التى تضع الكلمات مرتبة حسبما ترتب المعانى بمقاييس العلاقات الدقيقة ، تؤدّى إلى خصوبة فى الذوق ، تصبح طبعا فى الناقد إذا قدحته أخرج الشرر ، وقلبا فى الناقد أو إحساسا إذا أريته رأى .

إن عبد القاهر يؤكد أنّ الذوق جبلّة فى الناقد ، أو جوهر أصيل فى الناقد ، أو آلة ضرورية لا يمكن الاستغناء عنها بالنسبة للناقد ، وهى ترى من داخل الناقد ، وليست من خارجه ، وفى الوقت نفسه توظف جميع الحواسّ الجسدية ، لما هيئت له من القدرة على التمييز بين الحسن والقبيح ، والتعليل لكل منهما .

فالناقد هو الذى يملك نفسا تتذوق، وآلة بها يفهم ، وإدراكا يؤهله للحكم والقضاء .

وأدعياء النقد هم الذين لا يملكون شيئا من ذلك ، بل هم الذين يدّعون صفاء قرائحهم ، وصحّة أذواقهم ، وتمام أدواتهم ، وهؤلاء لا يملك لهم صاحب الدلائل غير التعجب ، إذ هم لا يستمعون إلى الحجة ، ولا ينتفعون بصادق الكلام . وشىء آخر يضيفه عبد القاهر إلى خصوصية النقد من خلال هذا النص ، وهو أن الناقد قد يتعب نفسه ، ويكدّ فكره فى نقد نصّ أدبى ، حتى يصل به الأمر إلى أنه استوفى نظر النص من جميع زواياه ، وفحصه فحصا علميا وشعوريا لا زيادة بعده لمستزيد ، ثم يتبين له بعد ذلك أن هناك جوانب من النص كانت خافية على ذوقه وفهمه وعقله ، لم يستطع أن يتبين سماتها وخصائصها العقلية والعاطفية ..

ما معنى ذلك إذن ؟ معناه أن الخصائص الفنية للأدب واسعة المدى ، تدرك من طريقين متصلين ، طريق الفهم ، وطريق الذوق ، طريق العلم ، وطريق الطبع ، طريق الفكر ، وطريق النفس ، ولا غنى لواحد من هذين عن صاحبه .

وكل من طريقى الفهم والذوق ، متعدد المراحل والدرجات ، ويتفاوت النقاد فى هذا التعدد ، ويجىء نقدهم مختلفا تبعا لهذا التفاوت ، فلا يتطابق نقد ونقد ، كذلك لا يتطابق ناقد وناقد ، وأديب وأديب .

ويضرب عبد القاهر الواثق من القيمة العلمية والفنية لنظرية النظم عشرات الأمثلة التطبيقية يجلّى بها مقياسه النقدى ، فيقف وقفة علمية تذوقية رائعة عند قول المتنبى :

عجبا له حفظ العنان بأنمل   ما حفظها الأشياءَ من عاداتها

فالدهر الطويل قد مضى به وبالنقاد والأدباء ، وهم يقرءونه ، ولا ينكرون منه شيئا ، ثم تبيّنوا أخيرا وجه الخطأ فيه ، وهو إضافة المصدر إلى المفعول ضرورة ، إذ كان ينبغى أن يقول : ما حفظ الأشياء من عاداتها ، فلا يذكر الفاعل ، لأن المعنى على أنه ينفى الحفظ عن أناملهِ جملة ، وأنه يزعم أن الحفظ لا يكون منها على الاطلاق .

فإذا أضاف الحفظ إلى ضميرها فى قوله : ما حفظها الأشياء ، لاقتضى ذلك أن يكون قد اثبت لها حفظا .

ولا يكتفى عبد القاهر بأن يضع يد الدارس على معالم الخطأ فى النموذج أو المثال ، وإنما يسوق الدليل تلو الدليل ، يؤكد به مفهومه فى نظريته ، فأنت تقول : ليس ذم الناس من شأنى ، فتصيب ، ولا تقول : ليس ذمّى الناس من شأنى ، فتخطىء ، والسبب ما قدّمه عبد القاهر فى المثال الأول .

ثم يقف وقفة نقدية رائعة عند التكرار فى قول دعبل :

أضياف عمرانَ فى خِصب وفى سعة   وفى حياء وخير غير ممنوع
وضيف عمرو وعمرّو يسهران معا   عمرّو لبطنته والضيف للجوع

وقول الشاعر الآخر :

وإن طُرّة راقتك فانظر فربّما   أمرّ مذاق العود والعودُ أخضرُ

ويكشف عن قيمة مصطلح الذوق فى تناول كل منهما ، فالذوق يستريح فى القول الأول لـ « ضيف عمرو وعمرو ، ولا يستريح ولا يحسّ بالرضا إذا قيل : « وضيف عمرو وهو » والذوق يستريح أيضا لـ « أمرّ مذاق العود والعود أخضر » فى القول الثانى ، ولا يستريح ولا يحس بالرضا إذا قيل : أمرّ مذاق العود وهو أخضر .

إن الذوق هنا هو الذى يؤكد فاعلية السياق ، وتمام الأداء ، فالسياق يقتضى هذه عودة الإسم الظاهر ، ولا يقتضى إنابة ضميره عنه ، وبناء الشعر هنا قائم على هذا الأساس .

فالذوق هنا لا يستقلّ بالتأثريّة وحدها ، وإنما يضيف إليها تحديد الإدراك ، وعمق الفهم ، وفاعلية السياق ، وهندسة البناء ، ليتوفر للنص نصيب من الايقاع ، وحلاوة الجرس ، يساعد فى إبراز المعنى الكامن وتجليته .

فهل نستطيع بعد ذلك أن نقول : إن مصطلح الذوق عند عبد القاهر يحمل دلالة أدبية وفى الوقت نفسه يحمل دلالة علمية ؟

لعل الإجابة على هذا السؤال تتضح من خلال مقارنة مفهوم الذوق عند صاحب الدلائل والأسرار ، بمفهوم الذوق عند سابقيه من النقاد .

فالذوق عند ابن سلّام يفهم ويستنبط من خلال مفهوم العبارة ، لا من خلال منطوقها ، فالعبارة التى تدلّ عليه ، وتكشف عنه غامضة مثل : « يعرف ذلك العلماء عند المعاينة والاستماع له ، بلا صفة ينتهى إليها ، ولا علم يوقف عليه ، وإن كثرة المدارسة لتعدى على العلم به ، فكذلك الشعر يعلمه أهل العلم به[1] »

ونحن نستنبط الذوق من الصفة التى لا ينتهى إليها ، والعلم الذى لا يوقف عليه ، كما أن ثقافة الناقد التى تكشف عنها العبارة الأخيرة فى هذا النص ، تتيح لنا أن نؤكد أن الآلة التى يستعين بها الناقد على فهم الشعر هى الذوق الذى صقلته المدارسة ، وأنضجه المران .

ويلتفت أبو عمرو الجاحظ إلى هذا المعنى ، ويسمّيه الطبع ، وأصحاب البيان تختلف طبائعهم فى معالجة الفنون الأدبية ، فالطبع والاستعداد عليهما معوّل كبير فى قيمة ما يتقنه المرء شاعرا كان أو كاتبا ، كما يكشف صاحب البيان والتبيين عن اختلاف الطبائع فى الحرف والصناعات[2] .

فإذا وقفنا عند الآمدى وجدنا مقياسه الطبع ، والدربة ، وطول الملابسة ، وأنّ من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ، ولا تؤدّيها الصفة ، وهناك ما تشهد به الطبيعة ، ولا يعبّر عنه اللسان ، وفحوى ذلك كله هو الذوق المدرّب البصير .

وعلم الشعر عند القاضى الجرجانى يشترك فيه الطبع ، والرواية ، والذكاء ثم تكون الدربة مادة له ، وقوة لكل واحد من أسبابه ، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو

(١) طبقات فحول الشعراء : ٦ — ٧ .

(٢) أنظر : البيان والتبيين جـ ١ — ط ٤ ص ٢٠٨ — ٢٠٩

المحسن المبرّز ، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان

وليس لنا أن نسأل الناقد العلة لكل شيء ، ما دامت تتوفر فيه الثقافة والمران والدربة والموهبة .

فالناقد عند الجرجاني ، هو الناقد عند الآمدى ، ومنطقة مالا يعلّل ويتحاكم فيه إلى الطبع النقدىّ مشتركة بينهما ، إلا أنها أوسع لدى الجرجانى مما هى عند الآمدىّ ، وسبب ذلك هو الفرق بين الموازنة والمقايسة .

وبقيت فكرة القبول والطلاوة ، والرونق والحلاوة ، عند الجرجانى تشير إلى تلك الصفة الراسخة فى نفس الناقد والأديب ، وهى الذوق .

ويبرز مصطلح « الفهم الثاقب » أو « الفهم الناقد » عند ابن طباطبا ، وهو يلتقي مع خاصيّة الطبع ، وإن كان يتميز بالتحديد ، وبأنه أصبح حاسّة تلحق بقية الحواس ، لها خصائصها وسماتها الفنية .

كما أن ابن طباطبا يربط بين أثر الشعر الحسن الذى لا تحدّ كيفيته فى ارتياح النفس إليه ، وبين مواقع الطعوم المركبة ، الخفيّة التركيب ، اللّذيذة المذاق ، والأراييح الفائحة المختلفة الطيب والنسيم ، والنقوش الملوّنة التقاسيم والأصباغ ، والإيقاع المطرب المختلف التأليف ، والملامس اللّذيذة الشهية الحسّ ، فإذا وردت الأشعار الحسنة على الفهم ، فإنه يلتذها ، ويقبلها ، ويرتشفها ارتشاف الصدْيان للماء البارد الزلال .

وهكذا يصبح الشعر فى فكر ابن طباطبا ليس مجرد شيء يتذوق ، وإنما هو شيء ذو مذاق معقد مركب ، غمض سرّ تركيبه ، ونبع فيه عنصر المتعة من خلال هذا التركيب ، وبالرغم من هذا التطوّر الكبير فى مصطلح الذوق ، فإن ابن طباطبا لم يتجاوز به المنطقة النفسية ، منطقة الوجدان الذى يحسّ ، ويتأثر ، أما عند عبد القاهر الذى استفاد بكل ما سبقه من غير شك ، فقد بقي للذوق خاصيته الأدبية ، وخاصيته العلمية ، التى ينفذ بها إلى مجال العلاقات بين الكلمات ، فى ترابطها النحوى ، ودلالاتها العاطفية .

ولننتقل إلى لون آخر من ألوان المقارنة ، نزيد به ماهية الذوق عند عبد القاهر وضوحا ، هو موقفه من أبيات كثيّرة عزة[1] .

ولما قضينا من منى كل حاجة   ومسّح بالأركان من هو ماسح

(١) ينسب هذان البيتان لكثير عزة ، وليزيد بن الطثرية ، ولعقبة بن كعب بن زهير : انظر هامش ٦٦ من « الشعر والشعراء لابن قتيبة » والخصائص لابن جنى ج ١ ٢١٧

وشدّت على حدب المهارى رحالنا ... ولم ينظر الغادى الذى هو رائح
اخذنا بأطراف الأحاديث بيننا ... وسالتْ بأعناق المطىّ الأباطح

ولنرجع إلى الوراء قليلا أو كثيرا ، لنرى بعض الملامح التاريخية للذوق النقدى العربى من خلال هذه الأبيات ، قبل عبد القاهر .

١ — مثل ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) بهذه الأبيات لضرب من الشعر ، حسن لفظه ، وحلا ، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة فى المعنى .

ويعلق عليها بقوله : هذه الألفاظ كما ترى ، أحسنُ شيء مخارج ومطالع ومقاطع ، وإن نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته : ولما قطعنا أيام مِنىً ، واستلمنا الأركان ، وعالينا إبلنا الأنضاء ، ومضى الناس ، لا ينتظر الغادى الرائح ، ابتدأنا فى الحديث ، وسارت المطىّ فى الأبطح[1] »

فابن قتيبة ينظر للأبيات من خلال ثنائية اللفظ والمعنى ، وانفصال كل منهما عن الآخر ، نظر نظرة شكلية بحتة ، ولعل المدات المتكررة فى الأبيات هى التى راقت لذوقه البسيط ، مثل : المهارى ، رحالنا ، ماسح ، رائح ، الأباطح ... وغيرها ، ولم يعقد صلة ما بين نظم الأبيات ، وبين معناها الذى قصد إليه الشاعر فى مناسبتها ، وإكتفي بأن يهتز اهتزازة تأثرية ، لمخارج الكلمات ، ومطالعها ومقاطعها . « فلم يحاول أن يجلىّ لنا الصورة الرائعة فى الأبيات ، ولم يفطن إلى ما ينبغى أن يفطن إليه الناقد من صلة الشعر بصاحبه ، وفهمه من خلال ميوله ومذهبه فى تعاطى هذا الفن ، ولو انه أخضع الأبيات إلى ما كان فاشيا فى البيئة الحجازية آنذاك ، لأدرك أن شعراء الغزل لا يتحدثون بوجدانهم الدينى ، حتى حين يتحدثون عن المناسك ، وأنواع العبارات ، وإنما هم مضروفون إلى الإصاخة لهواتف نفوسهم ، وحاجة ميولهم ، فالشاعر الغزل عمر بن أبى ربيعة ، وهو شيخ الغزلين فى تلك الفترة ينشد قوله :

ولولا أن تعنّفنى قريش ... مقال الناصح الأدنى الشفيق
لقلت : إذا التقينا : قبلينى ... ولو كنا على ظهر الطريق[2] »

فابن قتيبة لم يتأمل هذه الأبيات جيدا ، ولم ينفذ إلى مسامّ الكلمات فى تركيبها وتأليفها ، بعضها مع البعض الآخر ، وإلا لأدرك أنها نبضة نفسية تتبلل بالفرح والاستبشار .

٢ — فإذا ما وقفنا مع هذه الأبيات أمام ابن جنىّ العالم اللغوىّ الفذّ (ت ٣٩٢ هـ) فسوف نجد نظرة نقدية أخرى ، تشير إلى ذوق صقلته التجربة اللغوية والأدبية ،

(١) الشعر والشعراء : ٦٦ — ٦٧
(٢) مذاهب النقد وقضاياه : دكتور عبد الرحمن عثمان ، ط . ١٣٩٥ هـ ١٩٧٥ م ص ٢١

لم نتبين شيئا من ملامحه عند ابن قتيبة فى نظرته إلى مقطوعة كثيّر عزة هذه .

استمع إليه يقول : فقد ترى إلى علوّ هذا اللفظ ومائه ، وظهور أنحائه ولمعانها ، ومعناه مع هذا هو ما تحسّه وتراه ، إنما هو : لمّا فرغنا من الحج ركبنا الطريق راجعين ، وتحدّثنا على ظهور الإبل ، ولهذا نظائر كثيرة ، شريفة الألفاظ رفيعتها ، مشروفة المعانى خفيضتها .

ولقد سبق إلى التعلّق بهذا الموضع من لم ينعم النظر فيه ، وإنما ذلك لجفاء طبع الناظر ، وخفاء غرض الناطق .

وذلك أنّ فى قوله : « كل حاجة » ما يفيد منه أهل النسيب والرقّة ، وذوو الأهواء والمقة مالا يفيده غيرهم ، ولا يشاركهم فيه من ليس منهم ، ألا ترى أن من حوائج « منىً » أشياء كثيرة ، غير ما الظاهر عليه ، والمعتاد فيه سواها ، لأن منها التلاقى ، ومنها التشاكى ، ومنها التخلّى ، أو طلب الخلوة بالحبيب ، إلى غير ذلك مما هو تالٍ له ، ومعقود الكون به ، وكأنه صانع عن هذا الموضع الذى أوما إليه ، وعقد غرضه عليه ، بقوله فى آخر البيت :

ومسّح بالأركان من هو ماسح

أى إنما كانت حوائجنا التى قضيناها ، وآرابنا التى فرغنا منها ، من هذا النحو الذى هو مسح الأركان ، وما هو لا حق به ، وجارٍ فى القربة من الله مجراه ، أى لم يتعدّ هذا القدر المذكور إلى ما يحتمله أول البيت من التعريض الجارى مجرى التصريح .

وأما البيت الثانى فإن فيه :

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا :

وفى هذا ما أذكره ، لتراه ، فتعجب ممّن عجب منه ، ووضع من معناه ، وذلك أنه لو قال : أخذنا فى أحاديثنا ، ونحو ذلك ، لكان فيه معنى يكبره أهل النسيب ، وذلك أنهم قد شاع عنهم ، واتسع فى محاوراتهم علوّ قدر الحديث بين الأليفيْن ، والفكاهة بجمع شمل المتواصليْن ، ألا ترى إلى قول الهُذَلىّ :

وإنّ حديثا منك — لو تعلمينه   جنىَ النحل فى ألبان عُوذٍ مطافل

وقال آخر :

وحديثهــا كالغيــث يسـمعه   راعى سنين تتابعت جدبا
فأصــاخ يرجو أن يكــون حياً   ويقــول من فــرح : هيــا ربّا

وقال الآخر ، وهو العباس بن الأحنف :

وحدثتني يا سعدُ عنها فزدتني   جنونا فزدني من حديثك يا سعدُ

فإذا كان قدر الحديث عندهم مرسلا هو هذا على ما ترى ، فكيف به إذا قيّده بقوله « بأطراف الأحاديث » وذلك أن في قوله : أطراف الأحاديث ، وحياً خفيّا ، ورمزا حلوا ، ألا ترى أنه يريد بأطرافها ما يتعاطاه المحبّون ، ويتفاوضه ذوو الصبابة المتيّمون ، من التعريض ، والتلويح ، والإيماء دون التصريح ، وذلك أحلى وأدمث ، وأغزل وأنسب ، من أن يكون مشافهة وكشفا ، ومصارحة وجهرا ، وإذا كان الأمر كذلك ، فمعنى هذين البيتين أعلى عندهم ، وأشدّ تقدّما في نفوسهم ، من لفظهما ، وإن عذب موقعه ، وأنِق له مستمعه .

وفي قوله : وسالت بأعناق المطىّ الأباطح

من الفصاحة مالا خفاء به ، والأمر في هذا أسير ، وأعرف ، وأشهر ، فكأنّ العرب إنما تحلّى ألفاظها ، وتدبّجها ، وتزخرفها ، عناية بالمعاني التي وراءها ، وتوصلا بها إلى إدراك مطالبها ، وقد قال رسول الله ﷺ « إن من الشعر لحكما ، وإن من البيان لسحرا » فإذا كان رسول الله ﷺ يعتقد هذا في ألفاظ هؤلاء القوم ، التي جعلت مصايد وأشراكا للقلوب ، وسببا وسلّما إلى تحصيل المطلوب ، عرف بذلك أن الألفاظ خدم للمعاني ، والمخدوم — لا شك — أشرف من الخادم .

والإخبار في التلطف بعذوبة الألفاظ إلى قضاء الحوائج أكثر من أن يؤْتى عليها ، ألا ترى إلى قول بعضهم ، وقد سأل آخر حاجة : فقال المسئول : إن علىّ يمينا ألا أفعلَ هذا ، فقال له السائل : إن كنت — أيدك الله — لم تحلف يمينا قط على أمر ، فرأيت غيره خيرا منه ، فكفرت عنها له ، وأمضيته ، فما أحب أن أحنثك ، وإن كان ذلك قد كان منك ، فلا تجعلني أدْوَنَ الرجلين عندك ، فقال له : سحرتني ، وقضى حاجته[1] »

فانظر كيف غاص ابن جنىّ عالم اللغة إلى أعماق الكلمات ، وكشف عن كثير من خصائص الألفاظ في ترتيبها وتضامنها وتآلفها ، لتدل دلالة رائعة على المضامين الرائعة أيضا ، وانظر كذلك إلى الذوق الحصيف في ابن جنىّ حينما ربط بين المعاني والألفاظ ، وجعل الثانية خدما للأولى ، وكيف كان الأخذ بأطراف الأحاديث دليل المودة والتمازج النفسىّ بين رفقة السفر ، وكيف كان علوّ الإبل وهبوطها على رقعة الصحراء ، نشاطا للإبل ، ونشاطها لنفوس المسافرين ، اللواتي تتطلع إلى الأهل

(١) الخصائص : جـ ١ : ٢١٨ وما بعدها

الأحباب ، فى شوق عارم ، ونخفق شديد ، حتى كأنها تحت الإبل حثا ، تستجيب الإبل لهذا الحث ، أو حتى كأنها تستجيب الإبل استباحة العشاق فى اللقاء ، فتستجيب الإبل للهفة العشق ، واستباحة العرام .

لقد ارتقى ذوق ابن جنىّ حتى فاق ذوق سابقه ابن قتيبة ، على ما يتميز به هذا الأخير من طول الباع فى اللغة والأدب .

٣ — ونرى هذا الذوق النابض عند ابن جنىّ يتكس عند معاصره أبى هلال العسكرى الذى يذهب إلى أن الكلام إذا كان لفظه حلوا عذبا ، وسلسا سهلا ، ومعناه وسطا ، دخل فى جملة الجيّد ، وجرى مع الرائع النادر ، كقول الشاعر :

ولما قضينا من منىً كل حاجة

ويعلق على الأبيات بأنّ ليس تحتها كبير معنى ، وهى رائقة معجبة ، وإنّما هى : ولمّا قضينا الحجّ ، ومسّحنا الأركان ، وشدّت رحالنا على مهازيل الإبل ، ولم ينتظر بعضنا بعضا ، جعلنا نتحدث ، وتسير بنا الإبل فى بطون الأودية[1] .

إن أبا هلال لم يتجاوز ظاهر الكلمات إلى ما تثيره من دلالات نفسية عميقة ، يحسّ بها المسافرون رقة ، كما يحسّ بها هؤلاء الذين يفرغون من مناسك الحج ، ويشعرون بالسعادة والارتياح ، ثم يأخذون فى ربط أمتعتهم ، وركوب مطاياهم ، يدفعونها بما فى نفوسهم من شوق وأمل ، وهم يرتبطون بمطاياهم ارتباطا نفسيا ظاهرا يتجلى فى استجابة الإبل لهوى نفوسهم فى العودة إلى أحبابهم وذويهم .

كل هذه الطاقات من المعانى النفسية المعبّرة ، يعبّر عنها أبو هلال بأنها معانٍ وسط ، فما المعانى الراقية إذن ، ومن العجب أنه فتش الأبيات فلم يجد تحتها غير هذه المعانى المباشرة البسيطة التى يستدل عليها من واقع اللغة ، والتى لا يعجز القارىء المتوسط الثقافة من فهمها واستيعابها .

أما هذه المعانى العميقة التى تكمن تحت علاقات الألفاظ فى تراكيب الأبيات فأبعد ما يكون عن ذوق أبى هلال .

وهو متأثر بابن قتيبة فى نظرته الثنائية للألفاظ والمعانى ، وشبيه بأبى هلال صاحبه أبو بكر الباقلانى الذى يضع هذه الأبيات فى نطاق الشعر الحسن الذى يحلو لفظه ، وتقل فوائده ، ويعلق عليها بأنها ألفاظ بديعة المطالع والمقاطع ، حلوة المجانى ، أو المجرى والمواقع ، قليلة المعانى والفوائد[2] .

(١) الصناعتين ...

(٢) إعجاز القرآن ، تحقيق السيد صقر ، دار المعارف بمصر ، ص ٢٢١ — ٢٢٢

٤ ــ فإذا ما انتهينا إلى نظر هذه الأبيات من خلال ذوق عبد القاهر رأينا جديدا من الذوق ، رأينا ذوقا دارسا مستوعبا عميق الدلالة والمفهوم ، رأينا ذوقا علميا يستقى من دقة العلم ، وشفافية الأدب ، رأينا ذوقا بصيرا بمرامى الجمل والتراكيب وعلاقة كل كلمة بصاحبتها ، وتحليلا لعلة المكانية بين الكلمات .

يقول عبد القاهر فى : تعليقه على هذه الأبيات ، وتحليلها :

راجع فكرتك ، واشحذ بصيرتك ، وأحسن التأمل ، ودع عنك التجوّز فى الرأى ، ثم انظر : هل تجد لاستحسانهم وحمدهم وثنائهم ومدحهم منصرّفا إلّا إلى استعارة وقعت موقعها ، وأصابت غرضها ، أو حسن ترتيب تكامل معه البيان ، حتى وصل المعنى إلى القلب ، مع وصول اللفظ إلى السمع ، واستقر فى الفهم وقوع العبارة فى الأذن ، وإلّا إلى سلامة الكلام من الحشو غير المفيد ، والفضل الذى هو كالزيادة فى التحديد .

وذلك أن أول ما يتلقاك من محاسن هذا الشعر : أنه قال : ولما قضينا من مِنًى كلّ حاجة ، فعبّر عن قضاء المناسك بأجمعها ، والخروج من فروضها وسننها ، من طريق أمكنه أن يقصر معه اللفظ ، وهو طريقة العموم .

ثم نبّه بقوله : ومسّح بالأركان من هو ماسح : على طواف الوداع الذى هو آخر الأمر ، ودليل المسير الذى هو مقصوده من الشعر .

ثم قال : أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا : فوصل بذكر مسح الأركان ، ماوليه من زمّ الرّكاب ، وركوب الرّكبان ، ثم دلّ بلفظة « الأطراف » على الصفة التى يختص بها الرفاق فى السفر ، من التصرف فى فنون القول ، وشجون الحديث ، أو ما هو عادة المتطرفين من الإشارة والتلويح والرمز والإيماء ، وأنبأ بذلك عن طيب النفوس ، وقوة النشاط ، وفضل الاغتباط ، كما توجبه ألفة الأصحاب ، وأنسة الأحباب ، وكما يليق بحال من وفق لقضاء العبادة الشريفة ، ورجا حسن الإياب ، وتنسّم روائح الأحبّة والأوطان ، واستماع التهانى والتحايا من الخلان والإخوان ، ثم زان ذلك كله باستعارة لطيفة ، طبّق فيها مفصل التشبيه ، وأفاد كثيرا من الفوائد بلطف الوحى والتنبيه .

فصرّح أولا بما أومأ إليه فى الأخذ بأطراف الأحاديث ، من أنهم تنازعوا أحاديثهم على ظهور الرواحل ، وفى حال التوجه إلى المنازل ، وأخبر بعد بسرعة السير ، ووطاءة الظهر ، إذا جعل سلاسة سيرها بهم كالماء تسيل به الأباطح ، وكان فى ذلك ما

يؤكد ما قبله ، لأن الظهور إذا كانت وطيئة ، وكان سيرها سهلا سريعا زاد ذلك في نشاط الركبان ، ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طيبا .

ثم قال : « بأعناق المطى » ولم يقل « بالمطىّ » لأن السرعة والبطء يظهران غالبا في أعناقها ، ويبين أمرهما من هواديها وصدورها ، وسائر أجزائها تستند إليها في الحركة ، وتتبعها في الثقل والخفة ، ويعبّر عن المرح والنشاط إذا كانا في أنفسها بأفاعيل خاصة لها في العنق والرأس ، ويدل عليها بشمائل مخصوصة في المقاديم ، فانظر الآن ، هل بقيت حسنة تحيل فيها على لفظة من ألفاظها ، حتى أنّ فضل الحسنة يبقى لتلك اللفظة ، ولو ذكرت على الانفراد ، وأزيلت عن موقعها من نظم الشاعر ونسجه ، وتأليفه وترصيفه ، وحتى تكون في ذلك كالجوهرة التي هي — وإن ازدادت حسنا بمصاحبة أخواتها ، واكتسبت رونقا بمضامّة أترابها — فإنها إذا جليت للعين فردة ، وتركت في الخيط فذّة ، لم تعدم الفضيلة الذاتية ، والبهجة التي في ذاتها مطوية ، والشذرة من الذهب تراها بصحبة الجواهر لها في القلادة ، واكتنافها لها في عنق الغادة ، وصلتها بريّق حمرتها ، والتهاب جوهرها ، بأنوار تلك الدرر التي تجاورها ، ولألاء اللآلىء التي تناظرها ، تزداد جمالا في العين ، ولطف موقع من حقيقة الزين ، ثم هي إن حرمت صحبة تلك العقائل ، وفرّق الدهر الخئون بينها وبين هاتيك النفائس ، لم تعر من بهجتها الأصلية ، ولم تذهب عنها فضيلة الذهبية . ليس هذا بقياس الشعر الموصوف بحسن اللفظ ، وإن كان لا يبعد أن يتخيله من لا ينعم النظر ، ولايتمّ التدبّر ، بل حق هذا المثل أن يوضع في نصرة بعض المعاني الحكمية والتشبيهية بعضا ، وازدياد الحسن منها بأن يجامع شكل منها شكلا ، وأن يصل الذكر بين متدانيات في ولادة العقول إيّاها ، ومتجاورات في تنزيل الأفهام إيّاها[1] .

لقد استطاع ذوق عبد القاهر أن ينفذ إلى أعماق الخصائص الفنية في أسلوب الأبيات ، وأن يكشف عن مضمونها المرتب في ذهن قائلها ، وأن يدل على هذا المضمون من خلال تنسيق الألفاظ ، وترابطها ، واتساقها ، بحيث تدل على المعنى بمجرد أن تناغم في طبلة الأذن ، وبحيث يقع المعنى في ذهن السامع أو القارىء موقعه الرائع الجميل بمجرد أن يَفْرُغَ من قراءة الكلمات .

---

(١) أسرار البلاغة : ١٦ وما بعدها .

هذا التساوق البديع بين الألفاظ والمعانى ، وقسماته المعبرة ، لا يتهيأ إطلاقا للأسلوب إلا من خلال النظم ، كما أنه لا يتهيأ لذوق ما أن يدرك هذه الأسرار التركيبية إلا إذا كان على حظ وافر من الطبع الصافى الرقراق ، والدراسة المعمقة فى الفكر ، والإحساس بعلاقات الكلمات بعضها والبعض الآخر ، بحيث يخطر المعنى صافيا رائعا فى نهاية التركيب ، ويتسرب فى انسياب جميل إلى مجال النفس ، فينعشها بكثير من اللذة والإمتاع .

إن القارىء لنقد عبد القاهر التحليلى لهذه الأبيات ، يستطيع أن يقف على معالم الرحلة لهؤلاء الرفقة فى قضاء مناسكهم ، وأنهم كانوا جد مشغولين بمسئولية الفريضة ، وحين انتهوا من آخر مناسكها وهو طواف الوداع غمرهم إحساس حارف بالفرحة والاستبشار ، لأنهم أدوا حق الله عليهم ، وحمدوا الله وشكروه على أن منحهم التوفيق فى قضاء هذا العمل الكبير .

ثم تحرروا من مقتضيات الحج ومناسكه ، وأرادوا أن ينعموا بحرية القول والأخذ بأطراف الأحاديث ، فأسرعوا خفافا إلى رواحلهم ، يتهيبون بها وجه الطريق ، ليعودوا إلى أوطانهم .

نحس ذلك كله ، وأكثر من ذلك كله من خلال ما يبسطه عبد القاهر بسطا تحليليا مبدعا لأبيات هذا الشاعر العربى ، بطريقة محببة إلى النفس ، تثير فيها أبلغ المشاعر الدينية والعاطفية والإنسانية ، وأنت لا تكاد تجد مثل هذه الطريقة الموحية المصورة عند ناقد من نقاد العرب قبل عالم جرجان .

قال أبو الوليد بن رشد : « إنما صارت هذا شعرا من قبل أنه استعمل قوله : أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا ، وسالت بأعناق المطى الأباطح بدل قوله : تحدثنا ومشينا[1] » نعم : إن ابن رشد على حق فى أن هذا القول قد دخل فى مجال الشاعرية لما به من معان مصورة .

ومن تحليل عبد القاهر السابق للأبيات نستطيع أن ندرك معنى « المعنى » لديه ، كما يقول أستاذنا الدكتور زكى العشماوى ، إذ ليس المعنى لديه هو المحصول الفكرى أو العقلى للأبيات ، أو هو الحكمة والمثل والفكرة الفلسفية أو الأخلاقية ، وإنما المعنى عنده هو كل ما تولد من ارتباط الكلام بعضه ببعض ، هو الفكر والإحساس والصورة والصوت ، وهو كل ما ينشأ عن النظم والصياغة من خصائص ومزايا .

(١) تلخيص كتاب أرسطو طاليس فى الشعر : فى كتاب فن الشعر : تحقيق عبد الرحمن بدوى : ص ٢٠٢

وواضح من منهج عبد القاهر فى تحليل الأبيات أن مردّ هذه الخصائص ، حتى ولو كانت حالات شعورية أو نفسية إلى مدى ما استطاعه الأثر الفنى من الانتفاع بمختلف القوى التى تستطيع بها الألفاظ مجتمعة أن تبعث هذا الإحساس أو ذاك ، ومن ثم رأيناه فى إبراز المعنى لا يذهب بعيدا ، وإنما يستخلص كل قضاياه وأحكامه من العلاقات التى أمامه ، فيقف عند كل جملة ، ليحدد ما تتسم به من خصائص ، وما تنبض به تبعا لهذه الخصائص من مشاعر وعواطف ، أو مواقف نفسية ، ولا تمنعه النظرة الجزئية عن النظرة الكلية للأبيات ، فالكل عنده يفسّر الجزء ، والجُزء عنده فى خدمة الكلّ ، فتفسيره للاستعارة فى « وسالت بأعناق المطىّ الأباطح » مرتبط بالموقف العام الذى صدرت عنه الأبيات ، فما كان للإبل أن يكون سيرها السهل السريع لولا ما كان يغمر الركبان من شعور السعادة والفرح ، بعد أن أدّوا الفريضة ، وحون حسن الإياب ، وما كان لهم أن يتجاذبوا أطراف الأحاديث فى نشوة وانطلاق ، لولا انتهاؤهم من أداء الفريضة ، وما انتهاؤهم من أداء الفريضة إلا إيذانا بالعودة إلى الأهل والأوطان والخلّان .

وهكذا نحس أن كل جزء فى الكلام مكمّل للجزء الآخر ، ومفسّر له ، من هنا لم تغن النظرة الجزئية من الإدراك الشامل للأبيات ، ومن هنا نرى أن عبد القاهر لم يفصل بين الكلىّ والجزئى ، أو بين الجوهر والعرض ، أو بين الشكل والمضمون ، كما فعل سابقوه ، وحققت فكرة التوحيد بين عناصر اللغة لمنهج عبد القاهر فى دراسته للشعر فائدة كبيرة ، وخلصته من كثير من الأخطاء التى وقع فيها غيره[1]

ويعلق الدكتور مصطفى ناصف على تحليل النقاد العرب ، لهذه الأبيات تعليقا متضمنا للتقييم العام للاستعارة ، بأن هذه الأبيات تناولها كثيرون من بينهم فى التراث العربى القديم ابن جنّى فى الخصائص ، وعبد القاهر فى أسرار البلاغة ، ومن بينهم فى النقد العربى الحديث أستاذنا عباس العقاد فى كتابه « مراجعات فى الآداب والفنون »

والغريب أن الموقف القديم هو الموقف الحديث ، كل الفرق فى استعمال المصطلحات ، لقد ذهب كل من ابن جنى وعبد القاهر إلى أن هذا الشعر ينطوى على معنى يؤبه له . ثم جاء المحدثون ، فقالوا : إن لدينا شيئا هو الصور الخيالية ، إذ أن المعانى جاذبية حسية حركية ، والشاعر يصور الحركة ، وتصوير الحركة فى الشعر أمر دعت له مدرسة العقاد ، وقد احتفل به المرحوم المازنى على الخصوص فى مقالات

(١) مسائل النقد الأدبى بين القديم والحديث . ٣٢٨ – ٣٢٩

معروفة فى حصاد الهشيم ، ثم استوقف الأستاذ العقاد أيضا عند الدلالات الضمنية دون أن يخرج على الحدود القديمة ، وأصبحنا فى حاجة إلى مزيد من الشعور بالحاجة إلى هذا المبهم . الصورة ، أو الصورة المتحركة تؤول فى النهاية إلى مثل هذا الشرح : أعناق الإبل تنساب ، وتشبه حركتها حركة الموج صعودا وهبوطا . فمن الجائز أن تكون الاستعارة فى البيت الأخير ذات دلالة أسطورية غائرة بحيث تعنى توزع النفس ، وخروج العواطف عند حدود الضبط والنظام التام ، مسيل الماء الذى استخدم فى التعبير عن العودة ، وهى من التصورات الأساسية الثرية فى العقل البشرى ، يصحبه قدر من الإحساس الكامن بالتوتر ، هناك رنة حزن وألم وضعف غامض تشيع فى الأبيات(١) .

ولا شك أن هذا الفهم الاستعارى العميق للأبيات يشكل نظرة النقد الحديث فى استبطان النص ، والذهاب حوله كل مذهب ، وتناوله تناولا شاملا يضم جميع أطرافه ونواحيه ، ولكنه لا يلغى نظرة النقد القديم إلى الأبيات جملة ، بل يضيف إليها .

ويذهب الدكتور العشماوى إلى أنه على الرغم من اعتزازنا بهذا الأساس الهام الذى وضعه عبد القاهر لنقد الشعر ، وفهم الأدب ، والذى التقت فيه فلسفة الفن بفلسفة اللغة ، ما نزال نشعر بأن دراسته لوحدة اللغة لم تكن دراسة كاملة تماما ، فقد هوت من بين يديه بعض المسائل الهامة ، وعلى الأخص مسألة الصوت والوزن والإيقاع ، فقد صرف عبد القاهر كل همه للدفاع عن قضية المعنى ، وفكرة النظم والصياغة ، وأذهله طغيان تيار اللفظية على التفكير النقدى من قبله ، فشغله حماسه لإيقاف هذا التيار الجارف عن رؤية بعض ما يتعلق بخصائص اللفظ الصوتية والموسيقية ، وأثر الخصائص فيما يحققه الشعر من قيمة ومن أثر .

حقا إن عبد القاهر لم ينس أن الصوت والنغم والموسيقى جزء لا يتجزأ من المعنى ، فقد أبان عن هذه الحقيقة فى الفصول التى حدّد بها مفهوم الفصاحة والبلاغة(٢) .

ومهما يكن من شيء فإن إدراك عبد القاهر لكلية الجملة وجزئياتها ، وما تشتمل عليه من فكر وشعور وصور وأنغام لم يكن يستقيم له على هذا المستوى الرائع إلا إذا

(١) نظرية المعنى فى النقد العربى : دار القلم : ٩٦

(٢) قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث : ٣٢٨ ــ ٣٢٩

كان وراءه ذوق حصيف مقتدر على أن يستشف ما وراء العلاقات بين الألفاظ وفكرة العلاقات نفسها تستطيع الأذن من خلال تتابع الكلمات فى التعابير أن تحس بالأصوات والأنغام عن طريقها .

إن فلسفة العلاقات عند عبد القاهر شاملة لكل ما ينبض به التركيب من نبضات عقلية ، ونبضات شعورية ، بحيث تصبح الجملة أو الجمل مستودعا لكل هذه الأسرار التى لا يكشف عنها إلا ذوق علمىّ أدبى ، فإذا ما وجدت فى التعبير كلمة قلقة فى مكانها ، أو مستكرهة فى السمع ، أو شاذّة فى أصل الوضع اللغوىّ . فإنها تبدو غريبة فى موضعها ، لا تحسّ جاراتها بالألفة والانسجام معها ، ومن هنا يضطرب النغم بمقدار قلق بعض الكلمات واستكراهها وشذوذها ، ولن يبين ذلك كلّه إلا فى إطار من فلسفة العلاقات التى توظف كلمات الجملة أو العبارة توظيفاً ذهنيا وشعوريا ، ولا بدّ أن يكون الذوق وراء هذه الفلسفة .

يقول الدكتور زكى العشماوى : ليس هناك من يجادل فى أنّ الكلمة المفردة إنما تكتسب موسيقاها من جاراتها ومن السياق الذى ترد فيه ، وأن الكلمة هنا شأنها شأن الجملة الموسيقية ، التى لا تكتسب صفاتها الإيقاعية والنغمية إلا من النغمات المجاورة لها، وهذا ما يؤكده النقد الحديث ، ويدافع عنه ، وهى حقيقة لا يمارى فيها أحد .

ثم يؤكد هذا القول بما ذهب إليه « ت . س . اليوت » فى كتابه : Selected : Prose » من أن الكلمات القبيحة هى الكلمات التى لا تجد مكانها الملائم لها بين أخراتها ، وقد توصف بعض الكلمات بالقبح لعدم استوائها وحداثة العهد بها ، أو لشيخوختها ينوات زمانها ، او لأنها دحيلة مستوردة .

و « إليوت » يعتقد أن أى كلمة قد استقرت فى لغتها لا يمكن أن توصف بالقبح أو الجمال ، إن موسيقى أى كلمة فى حال تداخلها مع غيرها إنما تنشأ عن علاقة هذه الكلمة مع الكلمات السابقة عليها مباشرة ، والكلمات اللاحقة بها ، وسائر الكلمات الواردة فى السياق كلّه .

بالإضافة إلى العلاقة الناشئة من معنى الكلمة إلى السياق الذى وردت فيه ومعانيها الأخرى التى اكتسبتها من استعمالاتها المتعدّدة ، وما تثيره من ارتباطات

كثيرة أو قليلة[1] »

هذا ما يقوله الناقد الحديث بالقياس إلى موسيقى الكلمة ، فليس هناك كلمة توصف بأنها حسنة فى موسيقاها إلا إذا أصابت مكانها اللائق بها من السياق ، كما أنها لا تستمدّ قدرتها الموسيقية من ذاتها ، وإنما من جملة اعتبارات أخرى ، بعضها يتصل بالسياق نفسه،ومايضيفه على الكلمة من موسيقى ، وبعضها متصل بتاريخ الكلمة وارتباطاتها ، وما هو مخزون فيها من طاقات أنتجتها التجربة الإنسانية ، وبثتها فى اللفظة ، فزادت بمعناها خصبا وحياة[2] .

والآن : قد يتساءل قارىء يقظ : من أين يدخل الذوق ؟ والذوق لا يكون إلا حيث نسلّم للكاتب بحرية فى اختيار طرق العبارة عما يريد ، وعبد القاهر نفسه لا يرى هناك اختيارا ما ، وعنده أن المعنى لابدّ متحكم فى اللفظ .

يذهب الدكتور محمد مندور بأن الجواب على هذا الاعتراض خليق بأن يزيد النظرية وضوحا ، وصاحبها ينكر أن تكون للفظ مزية ، وإذن فهو لا يحكّم الذوق فى الموازنة بين ألفاظ ممكنة ، وإنما المزية فى المعنى ، وفى المعنى تكون المفاضلة ، وفى المعنى يكون الاختيار ، والأمر ليس نظما لألفاظ ، بل نظما لمعان ، فنحن نحكّم الذوق فى اجتماع بعض المعانى إلى بعض .

ويحتال عبد القاهر ، ليخضع اللفظ أيضا للذوق ، فتأتى عبارته عن المعنى مضمّنةً للمعنى الملفوظ ، أى المعنى المعبّر عنه ، وفى هذا إفراط فى الدقّة يكاد يمسّ المغالطة ، ويقبل الدكتور مندور من عبد القاهر هذا الاحتيال من خلال المنظور التاريخى الذى يذكر بطغيان اللفظية فى ذلك الحين ، ومحاربة عبد القاهر لها بكل قواه[3] .

ونحن نرى أن تبعية اللفظ للمعنى عند عبد القاهر لا تعضّ من شأنه ، ولا تجعل القيمة كلها للمعنى ، فذوق عبد القاهر يرفض ذلك تماما ، إن اللفظ تتبين قيمته فى وضعه الوضع الذى يليق به من الجملة ، لتتآلف الألفاظ المختارة المتساوقة على إبراز المعنى الكامن فى الذهن ، وكلما تآلفت الألفاظ ، وكان الربط بينها محكما كان هذا

---

(١) السابق : ٣٣٢

(٢) السابق : ٣٣٢ ـ ٣٣٣

(٣) فى الميزان الجديد : دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة : ١٩٨

التنسيق فى الشكل من أقوى الدواعى لابراز التنسيق فى المضمون ، فاللفظ والمعنى لا غنى لأحدهما عن الآخر ، هما وجهان لعملة واحدة ، أو هما طرفا المقص لا يقطع إلا بكليهما .

« فعبد القاهر ابتدأ بنظرية فلسفية فى اللغة ، ثم انتهى إلى الذوق الشخصىّ الذى هو مرجعنا الأخير فى دراسة الأدب ، وإنك لتقرأ كل ما كتبه عن الإسناد ، وعن التقديم والتأخير ، وعن الفصل والوصل ، وتمعن فى أمثلته ، فتجد إحساسه الأدبى سابقا دائما لعقله ومعرفته ، بحيث يخيّل إلينا أن هذا الرجل إنما صدر فى آرائه عن خبرة طويلة بنصوص الأدب العربى ، وقد وهبه الله حسّا صادقا أعمله فى تلك النصوص ، ثم أطال التفكير فى إحساساته ، فإذا به يهتدى إلى تلك الحقائق التى — وإن يكن فى تفكير اليونان القدماء ما يماشيها ، كما أنّ فى علم اللّسان الحديث ما يؤيدها ويوضحها — فالفضل الأكبر فى الوقوع عليها لمواهب عبد القاهر الفطرية .

وما نظرية عبد القاهر فى رمزية اللغة ، وردّ المعانى إلى النظم ، وما منهجه فى نقد النصوص نقدا موضوعيا إلا مراحل تنتهى به إلى الذوق الذى يدرك الدقائق ويحسّ بما تحيط به المعرفة ، ولا تؤديه الصفة(١) .

من هنا تطور النقد العربى العملى ، فلم يعد جملا قصيرة ، وأحكاما مبتسرة ، ولكنه أصبح جولة يجولها الناقد فى الآفاق التى هام فيها الشاعر ، ثم يعود ، ليقص على الناس ما رأى ، وليكون المترجم بين الشاعر وبينهم ، كما يقول : « أناتول فرانس(٢) »

ومن هنا أيضا نقرر أن عبد القاهر الجرجانى صاحب نظرية فى النقد الأدبى ، يستحق بها أن يشغل حيزا كبيرا فى تاريخ هذه الدراسات ، ورجالها المحققين ، وأن هذه النظرية ذات طابع نفسىّ وذوقى واضح ، وأنها بهذا الطابع تمت بصلة وثيقة إلى اتجاه من أهم الاتجاهات المعاصرة فى دراسة النقد ، يقوم على العناية بالعناصر الأصيلة فى الفن ، وبنواحى تأثيره فى النفوس .

وأنها تصلح أن تكون أساسا لنظرية حديثة فى النقد العربى أوسع وأدق ، تسير فى المنهج التحليلى والذوق الذى ابتدأه عبد القاهر ، وتنهض بما لم يفطن إليه من نواحى

(١) السابق : ٢٠١ — ٢٠٢

(٢) من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده : ١٢٠

النظرية الأدبية ، وتبين ما أجمله من مسالك الأدب إلى النفوس ، وتعالج ما أشار إليه من ضروب الصور الذهنية التى تثيرها فنون البيان ، منتفعة فى ذلك بنتائج الدراسات الأدبية الحديثة ، وبما وصلت إليه الفروع الإنسانية المختلفة التى تمت إلى الأدب والفن بصلات وثيقة(١) .

فلعل قارئ يمعن معى فى ظاهرة الذوق الأدبى ، كيف كان عند ابن سلّام ، وكيف انتهى به الحال عند عبد القاهر ، وفى هذه المرحلة التطورية فى النقد العربى اكتسب صفات حديدة ، وخصائص جديدة ، لعاملى الزمان والمكان ، اللذين يضيفان إلى الفكر الإنسانى أثر ما يجدّ فى العصور المتتابعة .

ولعلّ قارئ يمعن معى أيضا فى استمرارية الذوق الأدبى ، الذى يتوقف عليه الفنّ جملة عند جميع الشعوب والأمم ، فى التاريخ القديم والحديث ، مع اعتبار أن هذا الذوق يحمل طابع كل عصر ، وما جدّ فيه من علوم وفنون وثقافة ، وكل بيئة ، وما تتميز به فى مجالها من المواهب والملكات الإنسانية .

وتقتضينا طبيعة البحث أن نقف وقفة تاريخية أمام الذوق فيما بعد عبد القاهر ، لنرى الآثار والخصائص التى أضيفت إليه ، بفعل التيارات المختلفة ، والثقافات المتعددة ، لننظر من كثب للدور الذى أداه ذوق عبد القاهر بين الأدوار النقدية المتتابعة .

٥ ـ الذوق عند العقاد

ولننظر مع هذه الانتقالة الواسعة من القديم العربى ، إلى الحديث العربى ، لنتبين ملامح الذوق عند ناقد من أعظم نقاد العربية ، الذين ثقفوا بثقافة انجليزية ، وهضموا ألوانا متعددة من الثقافات ، واستطاعوا أن يكونوا بحق معلما من معالم الفكر العربى المعاصر ، فبالرغم من أن العقاد قد أفاد إفادة جليلة من الفكر الأوربى ، فقد كان ناقدا متميزا لموهبته وحساسية طبعه ، ونفاذ بصيرته ، وأطلاعه الهائل فى مختلف العلوم والفنون ، مما يذكرنا بأبى عمرو الجاحظ إمام العربية ، مع اختلاف منهج كل من العملاقين فى البحث والدرس والتأليف .

وقبل أن نقف أمام نصوص العقاد فى الذوق ، ماهيّته ، والغرض منه ، والدليل عليه نؤكد فى هذا الصدد أنه يمثل الثقافة الانجليزية ، والفكر الانجليزى خير تمثيل :

(١) السابق : ١٣٧ ـ ١٣٨ .

يقول حول هذا المعنى :

« وأما الروح فالجيل الناشيء بعد شوقي كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها في تاريخ الأدب العربي الحديث ، فهي مدرسة أوغلت في القراءة الإنجليزية ، ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسيّ ، وهي على إيغالها في قراءة الأدباء والشعراء الانجليز لم تنس الألمان والطليان والروس والأسبان واليونان واللاتين الأقدمين .

ولعلها استفادت من النقد الانجليزي فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى ، ولا أخطيء إذا قلت : إن « هازليت » هو إمام هذه المدرسة كلها في النقد ، لأنه هو الذي هداها إلى معاني الشعر والفنون وأغراض الكتابة ومواضع المقارنة والاستشهاد .

وقد كان الأدباء المصريون الذين ظهروا أوائل القرن العشرين يعجبون « بهازلت » ويشيدون بذكره ، ويقرأونه ويعيدون قراءته ، يوم كان « هازلت » مهملا في وطنه ، مكروها من عامة قومه ، لأنه كان يدعو في الأدب والفن والسياسة والوطنية إلى غير ما يدعون إليه ، فكان الأدباء المصريون مبتدعين في الإعجاب به ، لا مقلدين ، ولا مسوقين ، وأعانهم على الاستقلال بالرأى عند ما يقاربون الآداب الأجنبية أنهم قرأوا أدبهم قبل ذلك ، وفي أثناء ذلك ، فلم يدخلوا عالم الآداب الأجنبية مغمّضين ، أو خلوا من الرأى والتمييز .

والواقع أن هذه المدرسة المصرية ليست مقلّدة للأدب الانجليزي ، ولكنها مستفيدة منه ، مهتدية على ضيائه ، ولها بعد ذلك رأيها في كل أديب من الأنجليز كما تقدّره هي ، لا كما يقدّره أبناء بلده ، وهذا هو المطلوب من الفائدة الأدبية التي تستحق اسم الفائدة ....

إذ لا جدوى هناك فيما يلغي الإرادة ، ويشلّ التمييز ، ويبطل حقك في إدراك الخطأ والصواب ، وإنما الفائدة الحقة هي التي تهديك إلى نفسك ، ثم تتركك لنفسك ، تهتدى بها وحدها كما تريد ، ولأن تخطيء على هذا النمط خير لك من أن تصيب على نمط سواه .

ولقد كانت المدرسة الغالبة على الفكر الانجليزي الأمريكي بين أواخر القرن الثامن عشر ، وأوائل القرن التاسع عشر هي المدرسة التي كانت معروفة عندهم بمدرسة النبوءة والمجاز ، أو هي المدرسة التي تتألق بين نجومها أسماء « كارليل » و « جون ستيوارت ميل » و « شيلي » و « وردزووث » و « وبيرون » .

ثم خلفتها مدرسة قريبة منها تجمع بين الواقعية والمجازية ، وهي مدرسة « براوننج » و « تنيسون » و « إمرسون » و « لونجفلو » و « بو » و «ويتمان» و «هاردى» وغيرهم ممن هم دونهم فى الدرجة والشهرة .

وقد سرى من روح هؤلاء الشيء الكثير إلى الشعراء المصريين الذين نشأوا بعد شوقى وزملائه ، ولكنه كان سريان التشابه فى المزاج واتجاه العصر كله ، ولم يكن تشابه التقليد والفناء ، أو هو سريان جاء من تشابه فى فهم رسالة الشعر والأدب ، لامن تشابه فيما عدا ذلك من تفصيل .

وقد استطاعت هذه المدرسة المصرية أن تقاوم فكرتين كلتاهما خاطئة ناقصة ، وإن جاءت إحداهما من الماضى ، وجاءت الأخرى من أحدث الأطوار فى الاجتماع .

والفكرة الأولى تلك التى يفهم أصحابها أن « الأدب القومى » هو الأدب الذى تذكر فيه الظواهر والمعالم القومية بالأسماء والتواريخ والحوادث ، وهكذا كان جيل شوقى وحافظ يفهم « القومية » التى تبغى لشعراء المصريين .

فليس من الأدب القوميّ عندهم أن يصف الشاعر عواطفه الإنسانية ، أو يصف المحيط الأطلسّى، أو نهر دجلة ، أو مناظر لندن وباريس ، لأن هذه الأشياء لا تحمل اسم النيل والهرم ومصر وأخبار الصحف المحلية والحوادث الداخلية ، وهى فكرة خاطئة ناقصة تنفيها أمثلة العظماء من الشعراء فى كل زمن وكل أمة .

فشكسبير مفخرة قومية عند الانجليز ، ولكنه ألف من الروايات عن الرومان واليونان والطليان فى القرون الأولى والقرون الوسطى أكثر من تأليفه فى تاريخ قومه .

« وهاردى » كتب عن أبناء إقليمه فى رواياته ، ولكنك إذا قرأت شعره وجدت فيه ما يهمّ المصرى والهندى واليونانى كما يهمّ الانجليزى ، وقس على ذلك شعراءنا الأقدمين ، وجلّة الشعراء المحدثين .

فما كان المطلوب من « القومية » أن يسجل الشاعر أسماء البلاد ومعالمها وعنواناتها وإنما المطلوب أن يكون إنساناً يشعر بقومه وبالناس وبالدنيا وبالأرض والسماء وتأتى الطبيعة من وصفه السماء ، كما تأتى من وصفه طنطا والمنيا والأقصر وأسوان .

وأما الفكرة الثانية التى قاومتها مدرسة الشعراء المصريين فى الجيل الحديث ، فهى الفكرة الاشتراكية العميقة التى تحرم على الأديب أن يكتب حرفاً لا ينتهى إلى [illegible]

خبز » أو إلى تسجيل حرب الطبقات ، ونظم الاجتماع .

ولو جرت الحياة الإنسانية على هذا المنوال منذ بدايتها لاستحق أرسطو الموت ، لأنه كان يراقب السمك والحشرات ، ويقيد حركاتها وعاداتها ، ويبنى بذلك دعائم علم الحياة ، بل لاستحق الموت كل عالم وفيلسوف ، أو شاعر شغل نفسه بالملاحظات والتجارب التى لا تؤكل صاحبها خبزا ، ولا تدخل فى عالم الاقتصاد .

فمدرسة الشعر المصرى بعد شوقى تعنى بالإنسان ، ولا تفهم « القومية » فى الشعر إلا على أنها إنسانية مصبوغة بصبغة وطن من الأوطان ، وهى تلقى بالها كلّه إلى شعور الإنسان فى جميع الطبقات ، ولا تحصر شعورها فى طالبى الخبز وعبيد الاقتصاد ، وهى على هذا مدرسة الطبيعة والإنسانية ، ولا يتأتى أن تكون بمعزل عن القومية بحال ، لأن القومية سجية كل إنسان مطبوع ، ولو عنى بالقطب الشمالى ، أو قطب السماء[1] .

وإنما سقنا هذا النص النقدى المتكامل للعقاد لا لنناقش فكرته التى ينبنى عليها ، لأن مناقشة ما فيه من أفكار نقدية يخرج بنا عن هدف بحثنا هذا ، وإنما سقناه لنتبين من خلاله كيف هضمت مدرسة الشعر المصرى بعد شوقى هذا اللون من الثقافة الأوربية بعامة ، والانجليزية بخاصة ، حتى إنها سميت بالمدرسة الأدبية الانجليزية ، وفى مصر أيضا سوف نقف على معالم الثقافة الفرنسية والفكر الفرنسى من خلال ما يسمى بالمدرسة الأدبية الفرنسية ، لنخرج بمحصول واف عن أثر الفكر الغربى فى مصر ، وبالتالى لنرى صلة النقد الأوربى بالنقد العربى .

فإذا وقفنا عند الذوق الأدبى أو النقد الأدبى من خلال المدرسة الانجليزية التى يتزعمها العقاد وشكرى والمازنى ، والمدرسة الفرنسية التى يتزعمها الدكتور طه حسين ، وهيكل ومطران فمعنى ذلك أننا نقف عند أصول النقد العربى ممتزجة بالفكر الأوربى والنقد الأوربى ، ولا شك أن هذا الصنيع سيعطينا الفرصة كاملة ، لنتبين الخصائص والسمات النقدية العربية ، وكيف استطاعت أن تحيا لأصالتها العظيمة فى خضم من تيارات الثقافات الوافدة ، بل كيف استطاعت أن تقوى ويشتد ساعدها فى صراعها مع الأفكار الأجنبية ، والنقد الأجنبى ، وكيف استطاعت أخيرا أن تصل إلى كثير من المقاييس النقدية الإنسانية التى لا يرفضها ذوق فنى فى أمة من الأمم .

(١) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى : ١٩٢ وما بعدها : وانظر : فى الأدب الحديث للأستاذ عمر الدسوقى : جـ ٢ ط ٢ : دار الفكر العربى : ص ٢١٣ وما بعدها :

وأخيرا ماذا قال العقاد فى الذوق ؟

الذوق ذوقان عند العقاد ، فأما الشائع منهما فهو الذوق التى يتملىّ الجمال ، ويستحسنه حين يراه معروضا عليه ، وأما النادر منهما فهو الذوق الذى يبدع الجمال ، ويضيفه على الأشياء ، ولا يكون قصاراه أن يتملاّه حيث يلقاه ، أو يساق إليه .

فالذين يحبّون محاسن الطبيعة كثيرون يحسبون بعشرات الألوف ، ولقد يدرك محاسن التحف ، وجمال الرياش والثياب وقيم الجواهر والأعلاق كثيرون يحسبون بعشرات الألوف أيضا ، بل إنهم ليتعلمون هذا « الذوق » بالخبرة والتدريب إن فاتهم الطبع والوراثة ، ومن الباعة والخدم فى الفنادق من يحسنون اختيار الأثاث ، وتصفيف الآنية على مثال يسعى إليه من يقتنون الجواهر والآنية ، ليتعلموه ، ويقيسوا عليه .

ولكن هذا هو الذوق الشائع ، وليس هذا هو الذوق الخالق المحيي الذى يضيف من عنده شيئا إلى شعور الناس بما يراه ويصفه ويحكيه .

إنما صاحب الذوق الخالق المحيى هو الذى ينقل إليك إحساسه بالشيء القديم الموجود بين جميع الناس ، فإذا بك كأنما تحسّه أول مرة ، لما أودعه فيه من شعور ، وما أضفناه عليه من طرافة .

فإذا وصف البحر ، أو السماء ، أو الصحراء ، أو الروضة ، فكأنما هو يجعلها بحره وسماءه وصحراءه وروضته لفرط ما مزج بينها وبين مزاجه وشعوره ، وتسرى إلى القارىء هذه الجدّة ، فيرى هذه المناظر بعين غير التى كان يرى بها مألوفاته .

ومن ذاك المعين الفيّاض نبع وصف الأقدمين للطبيعة ومحاسنها ، فتمثلوها — لفرط شعورهم بها — عرائس وحورا وأطيافا وأرواحا ، وبعثوها جنة وشياطين وأغوالا ، لأنهم عاشوا فيها ، وعاشت فيهم ، فمزجوها بدمائهم ، ولم ينظروا إلى الطبيعة كأنهم ينظرون إلى « سجّادة » منسقة الخيوط ، مزبرقة الألوان ، مريحة لمن يمشى فوقها ، أو ينام عليها ، كما يستريح العديد الأكبر من رواد الرياضة فى منازه الخلاء[1] »

ونستطيع أن نقول : إن العقاد نظر إلى نوعين من الذوق : الذوق السالب الذى يحسّ بالجمال ، ويستحقه ، ويستريح إليه ، ويطرب له ويهشّ ، ولكنه ليس فى مقدوره أن يضيف إليه ، أو يمتزج به ، ليبدع غيره . هو هنا بمثابة المتلقى الذى

---

(١) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى : ١٦٧ — ١٦٨

يتذوق كل ما يتلقاه ، ولكنه لا يستطيع أن يعطى مس عدد نمطا من الجمال يذاق ويحبّ .

والذوق الإيجابى الذى يأخذ ويعطى ، ويتلقى ويضيف ، ويستحين ويبدع ، وهو ما سمّاه الذوق النادر ، ولعل ندرته إنما تجيء من قلته ، فقليل ما هم أولئك النقاد والأدباء الذين يتميزون بالذوق النادر أو الذوق الإيجابى فى جميع الأمم .

ويربط العقاد بين جمال الذوق وجمال الحق ، حين يشك كل الشك فى وجود ذوق فنى مطبوع على حب الجمال الصحيح يضحى بالحق فى سبيل الجمال ، لأن تعمّد التضحية بالحق غش أثيم تنبو عنه طبيعة الذوق السليم .

والرجل الذى يعثر على المعنى الصحيح ، ثم ينبذه مختارا ، ليخلفه بعبارة تبرق فى النظر ، أو تطنّ فى السمع ، يزيّف على نفسه تزييفا لا ترضاه السليقة الجميلة ، ولا الذوق المستقيم ، فالقول بأن كاتبا يضحى بالعبارة المحكمة عند الضرورة ، من أجل العبارة الجميلة — وهو عالم بذلك — فيه تجوز يدل على سوء فهم للحق ، أو سوء فهم للجمال .

وقد يضحى الكاتب بالحق فى سبيل البهرج الكاذب ، لأنه لا يتذوق جمال الحق ، ولا بساطة الجمال ، أما التضحية العامدة بالحق فى سبيل الجمال فأمر لا يتفق ، ولا ندرى كيف يسيغه طبع قويم .

والبهرج يناقض الجمال ، وإن ظُنّ أنه منه ، أو خُيِّل أنه إفراط فى الجمال ، وتزيّد منه إلى ما فوق المحمود ، وإن الإعجاب به دليل ضلال مشوّه عن الذوق الجميل ، فهو شيء سطحى ، إذا لفتك فقد بلغ الغاية ، وأعطاك كل ما عنده ، ولم يبق لديه من سرّ غير ذلك السرّ الذى يقف عنده الحسّ ، ويجمد عنده الخيال ، وهو صورة تلقى بكل ذخيرتها لأول نظرة تجتذبها من عين الناظر ، أو أول لفتة تسترعيها من أذن السامع ، فهو عقبة تستوقف الناظرين والسامعين ، وقيد يغلّ الحسّ والتفكير . أما الجمال فنقيض ذلك ، لأن ما يبدو منه لأول وهلة هو أقلّ ما فيه ، أو هو رائده الذى سعى أمامه ، ليدل على وصوله ، وهو لا يستوقف الحسّ ، ولا يعطل التفكير والخيال ، ولكنه يطلق النفس فى هوادة ورفق ، ويسلس فى الطبع شعور السماحة والاسترسال .

وإذا أردت أن تعرف منتهى ما يبلغ إليه البهرج ، فلك أن تقول : أنه وهج فى النظر ، وفرقعة فى الأذن ، ولذع فى الحس ، وتهييج فى الشعور ، ومتى انتهى إلى ذلك

فقد افتضحت طبيعته المادية ، ووصل إلى حدّ المضايقة والإرهاق .

أما الجمال فلا يزيد فى « المادية » كلما زاد فى الحسن والظهور ، ولا يتمادى إلى إعنات الحواسّ بالغا ما بلغ فى السموّ والكمال ، ولكنه يتجه إلى النشوة الروحية ، والنعيم الذى لا يشوبه حسّ منزعج ، ولا جسد منهوك ، فأنت تقول : هذا بهرج يثقل على النظر إذا زاد عن حدّه ، ولا تقول : هذا جمال يثقل على حاسّة من الحواس إذا أعجبك سمّوه وكماله ، لأن الجمال لا يعلو فى الدرجة كلما ضعفت أعصاب الوظائف الحسية عن احتماله ، وإنما تقاس درجاته بما يوليه فى النفس من نشوة وطاقة وارتياح . ويحذر العقاد من تمويه اولئك الذين يعتذرون من الكذب بالجمال ، فإنما الكاذب عاجز عن الصدق وعن الجمال فى وقت واحد .

ولا يتوهمنّ أحد أن الحق يناقض الجميل ، وأن الكاتب مطبوعا على الصدق يطيق أن يزوّره مرضاة لما يسمى بالذوق السليم ، فإنما يصنع ذلك أصحاب البهرج والتزييف ، وليسوا هم من سلامة الذوق على شىء كبير أو صغير .

والفرق بعيد كما رأينا بين البهرج والجمال ، لأنه فرق بين العقبة والطلاقة ، وبين ما يخاطب الوظائف الحسّية ، وما يخاطب الملكات الروحية ، وبين ما يفرط فيملّ الخاطر ، ويثلم الحسّ ، وما يفرط ، فيزيدك نشاطا إلى نشاط ، ومرحا إلى مرح[1] .

لقد ربط العقاد ربطا نفسيا محكما بين الذوق والجمال والحق : ونستطيع أن نخرج من شرحه المستفيض للعلاقة بين الثلاثة بنتيجة محققة هى أن : الذوق جمال وحق ، وأن الجمال حق وذوق ، وأن الحق ذوق وجمال ، ويجمعها مجال واحد ، هو النفس أو الطبع الذى يتذوق كلّ ما هو جميل ، وكل ما هو حق وهو لا يكتفى بهذا الموقف النظرى ، وإنما يشفعه بموقف تطبيقى للذوق الناقد ، حين يقترح على إخوان من الأدباء أن يتطارحوا أبياتا يتفق لها جمال الأسلوب ، وجمال المعنى ، فذكر بعضهم هذا البيت :

وإنك كالليل الذى هو مدركى وإن خلتُ أن المنتأى عنك واسع

وذكر آخر بيتين يناسبانه :

كأنّ فجاج الأرض وهي فسيحة على الهارب المطلوب كفة حابل
يوتّى إليه أنّ كلّ ثنيّةٍ تيممها ترمى إليه بقاتل

(١) ساعات بين الكتب : ط ٤ مكتبة النهضة المصرية : ٤٣ ــ ٤٥

وذكر آخر ببيتين آخرين :

أخاف على نفسى وأرجو مفازها   وأستار غيب الله دون العواقب
ألا من يرينى غايتى قبل مذهبى   ومن أين والغايات بعد المذاهب

وقابلوا بين هذه الأبيات السائغة وخلوصها بالذهن إلى المعنى فى ثوب من اللفظ شفاف ، لا تستوقفك منه لفظة مزوقة ، ولا تعطلك لديه نكتة فارغة وبين أقوال البديعيين فى مثل البيت المشهور :

وأمطرت لؤلؤا من نرجس وسقت   وردا وعضّت على العنّاب بالبرَد

أو مثل هذا البيت :

أزورهمْ وسوادُ الليل يشفع لى   وأنثنى وبياض الصبح يغرى بى

أو مثل :

إذا ملك لم يكن ذا هبة   فدعه ، فدولته ذاهبه

وتساءلوا : أى فرق بين هذه الأبيات السابقة ، والأبيات اللاحقة هو أظهر من سائر الفروق ، وأدل على البعد بين طبيعة الصدق ، وطبيعة التمويه ، فلم يجدوا بينهما فرقا أجمع لذلك من أن الأسلوب فى الأولى يجوز بك إلى معناه بغير ما توقف ولا انتباه ، وأن الأسلوب فى الثانية يقف بك عند اللفظ المقصود ، فلا تجوزه إلى المعنى إلا إذا أردت ذلك وتعمدته .

فالألفاظ فى الأولى تخدم المعنى ، وتريك إياه ، ولا تريك نفسها ، من أجل هذا كانت جميلة ، وكان قائلها بليغا ، والألفاظ فى الثانية تستوقفك لديها ، وتحجب عنك المعنى ، ومن أجل هذا كانت مزوّرة ، وكان قائلها مبهرجا لا حظ له من البلاغة والجمال(١) .

وأخيرا يذهب العقاد إلى أن النفس المطبوعة على ذوق الجمال تفرح وتتهلل للمناظر الجميلة السويّة ، وتنفر ، وتنقبض من المناظر الدميمة الشائهة ، ويصاحب الفرح الإقبال ، والاستبشار والرغبة ، ويصاحب النفور الحزن والإنكار والتشاؤم والكراهة ، وليس أقرب من المسافة بين النفور والطيرة إذا دق الحسّ ، وغلب عليه الحذر ، وأصبح الانقباض عنده نذيرا يتنيه ، ويقتضب عليه طريق أمله(٢) . وعلى

(١) المرجع السابق : ٤٦

(٢) حياة ابن الرومى كما تتجلى من معارضة أحداثه على شعره دار الكتاب العربى — بيروت : ص ١٣٠

الجملة فالذوق عند العقاد هو الذوق الشائع ، أو الذوق النادر ، أو بعبارة أخرى ارتضيناها : الذوق السلبى ، والذوق الإيجابى ،

والذوق عند العقاد يرتبط ارتباطا وثيقا بالحق والجمال ، كما أن الحق والجمال يرتبطان ارتباطا وثيقا بالذوق .

وأخيرا تجد عنده أن الألفاظ فى خدمة المعانى ، تريك إياها ، ولا تريك نفسها ، من أجل هذا كانت جميلة ، وكان قائلها بليغا .

أما الألفاظ التى تستوقفك لديها ، وتحجب عنك المعنى ، فهى ألفاظ مزورة ، قائلها مبهرج ، لا حظ له من البلاغة والجمال .

ألست تتنسم معى ريح عبد القاهر الجرجانى من خلال هذه السطور التى سطّرها العقاد فى ذوقه الروحانى المطبوع القادر على أن يكتشف العلاقات والروابط بين الألفاظ ، ليكتشف بها عالم المعانى ؟

« لقد نقل عبد القاهر النحو إلى جوّ يزخر بالحيوية ، وجعل موضوعاته ميدانا يجول فيها ذهنه الوقاد ، وقلمه البليغ ، ويطلع الناس على ألوان من التعبير مرّت بهم ، ولكنهم لم يتذوقوها ، ولم يقفوا على روعتها وجمالها ، حتى جاء هذا العالم الفذّ ، فإذا التقديم والتأخير ، والذكر والحذف ، والفصل والوصل ، مادته التى أعاد تشكيلها ، وأضفى عليها من روحه مالا نجده عند السابقين .

إن فهم عبد القاهر للنحو كان فهما عميقا واسعا ، إذ رسم ببحوثه فى دلائل الإعجاز طريقا جديدا للبحث النحوى ، وهو ما ينبغى أن يأخذ به الدارسون إذا أرادوا أن يعيدوا إلى النحو رونقه وصفاءه وحياته ، ومن ثمّ قال المرحوم ابراهيم مصطفى فى كتابه القيّم « إحياء النحو » لقد آن لمذهب عبد القاهر أن يحيا ، وأن يكون هو سبيل البحث اللغوى ، فإن من العقول ما أفاق لحظة من التفكير والتحرر ، وإن الحسّ اللغوى أخذ ينتعش ، ويتذوق الأساليب ، ويزنها بقدرتها على رسم المعانى والتأثير بها ، من بعد ما عاف الصناعات اللفظية ، وسئم زخارفها »

من هنا أثمرت دراسة عبد القاهر للنحو ، وحلقت نظرية النظم التى تعدّ أهم نظرية فى النقد العربى القديم[1] »

---

(١) عبد القاهر الجرجانى : بلاغته ونقده : دكتور احمد مطلوب . الناشر وكالة المطبوعات بالكويت ص ٦٣ — ٦٤

ونقول : إن هذه النظرية لا يزال لها صداها القوى المؤثر في النقد الحديث عند العرب وغير العرب ، لما تشتمل عليه من فكرة العلاقات التى نظر إليها النقاد اليوم بمنظار معاصر

« فالأديب حينما يكتب لا يفكر بالألفاظ ، ولا يطلبها ، وإنما يطلب المعنى ، وإذا ظفر به فاللفظ معه إزاء ناظره ، ومعنى ذلك أن الكلام معان ينشئها فى نفسه ، وهى سابقة على التفكير فى اللفظ ، لأنه لا يتصوّر » أن نعرف للفظ موضعا من غير أن تعرف معناه ، ولا أن تتوخى فى الألفاظ من حيث هى ألفاظ ترتيبا ونظما ، وأنك تتوخى الترتيب فى المعانى ، وتعمل الفكر هناك ، فإذا تمّ لك ذلك أتبعتها الألفاظ ، وقفوت بها آثارها ، وانك إذا فرغت من ترتيب المعانى فى نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكرا فى ترتيب الألفاظ ، بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعانى ، وتابعة لها ، ولاحقة بها ، وان العلم بمواقع المعانى فى النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها فى النطق[1] »

« إن المعنى هو الذى يفكر فيه الأديب ، أما الألفاظ فتبع له ، تأتى عند التفكير به ، وترتب بحسب ترتيبه فى النفوس ، فالفكرة إذا وصلت إلى نهايتها صاحت بكلمتها ، وقد قال « نوديه » « Nodier » فى هذا المعنى : « إن الكلمة للفكرة ، فمتى نضجت الفكرة سقطت كما تسقط الثمرة الناضجة ، ولكنها تسقط على كلمتها .

وقال « جوبر » « Joobert » « عندما تصل الفكرة إلى تمامها تصيح بكلمتها[2] »

والدكتور احمد مطلوب على حق فيما ذهب إليه من تحديد نظرة عبد القاهر إلى كل من المعانى باعتبار أنها مشغلة الفكر ، والألفاظ باعتبار أنها خدم لها ، وكاشفة عنها ، ومشيرة إليها ، فهو من هذا المنطلق قد غاص فى لجج عبد القاهر التى تتطلب سبّاحا ماهرا نظرا لما يكتنف هذه اللجج من صعوبات جمّة ، ونظرا لذوق عبد القاهر المركب الذى يحتاج فى مجاراته والوصول إلى عمق إحساسه إلى أناة وصبر جميلين ، وعدّة واسعة من الثقافة القديمة والحديثة معا .

---

(١) المرجع السابق : ص ١١١

(٢) المرجع السابق : ١١٤ نقلا عن بلاغة أرسطو بين العرب واليونان للدكتور ابراهيم سلامة :٣٧٩

٦ ــ الذوق عند ميخائيل نعيمة :

يذهب صاحب الغربال إلى أن القصد من النقد الأدبى هو التمييز بين الصالح والطالح ، بين الجميل والقبيح ، بين الصحيح والفاسد ، وكما أن غربال الحبوب ــ إلا إذا كان غرباله آية فى الدقة ، وكان هو ماهرا لدرجة الكمال ــ لابد من أن يسقط من ثقوب غرباله بعض حبوب صالحة مع الطالحة ، وتبقى فيه بعض حبوب طالحة مع الصالحة ، هكذا الناقد لا ينجو من زلة أو هفوة ، فقد يرى القبيح جميلا ، أو يحسب الصحيح فاسدا ، وماذاك إلا لأنه بشر ، والعصمة ليست لبنى البشر .

والناقدون يحاسبون بنياتهم ، فإن أخلصوا النية فزلاتهم مغفورة لهم ، ومن ثم بغرابيلهم ، فإن كانت محكمة الصنع ، متناسقة الثقوب ، وأجادوا هم استعمالها فذاك حدّ ما يحق لنا مطالبتهم به .

ومن الشائع عن الناقدين أنهم قلما اتفق اثنان منهم يوما على رأى واحد فى أمر واحدا ، وهذا القول قريب من الحقيقة إذا لم يقصد به التهكم ، لأن لكل ناقد غرباله ، لكل موازينه ومقاييسه ، وهذه الموازين والمقاييس ليست مسجلة لا فى السماء ولا فى الأرض ، ولا قوة تدعمها وتظهرها قيمة صادقة سوى قوة الناقد نفسه .

وقوة الناقد هى ما يبّطن به سطوره من الإخلاص فى النية ، والمحبة لمهنته ، والغيرة على موضوعه ، ودقة الذوق ، ورقة الشعور ، وتيقظ الفكر ، وما أوتى بعد ذلك من مقدرة البيان ، لتنفيذ ما يقوله إلى عقل القارىء وقلبه .

فالناقد الذى توافرت له مثل هذه الصفات لا يعدم أناسا ينضوون تحت لوائه ، ويعملون بمشيئته ، فيستحبون ما أحب ، ويستقبحون ما يقبح ، فيصح ، وهو وراء متضدته سلطانا تأتمر بأمره ، وتتمذهب بمذهبه ، وتتحلى بحلاه ، وتتذوق بذوقه أنوف من الناس ، إذا طرق سبيلا سلكوه .

غير أن الناقدين طبقات ، كما أن الشعراء والكتاب طبقات ، فما يصلح أن يقال فى الواحد منهم لا يصلح أن يقال فى كلّهم ، إلا أن هناك خلة لا يكون الناقد ناقدا إذا تجرد منها ، وهى قوة التمييز الفطرية ، تلك القوة التى توجد لنفسها قواعد . ولا توجدها القواعد ، والتى تبتدع لنفسها مقاييس وموازين ، ولا تبتدعها المقاييس والموازين .

فالناقد الذى ينقد « حسب القواعد » التى وضعها سواه لا ينفع نفسه ، ولا منقوده ، ولا الأدب بشىء ، إذ لو كانت لنا « قواعد » ثابتة لتمييز الجميل من الشنيع ، والصحيح من الفاسد ، لما كان من حاجة بنا إلى النقد والناقدين ، بل كان من السهل على كل قارىء أن يأخذ تلك القواعد ، ويطبق عليها ما يقرؤه .

لكننا فى حاجة إلى الناقدين ، لأن أذواق السواد الأعظم منّا مشوّهة بخرافات رضعناها من ندىّ أمسنا ، وترّهات اقتبلناها من أكف يومنا ، فالناقد الذى يقدر أن ينتشلنا من خرافات أمسنا ، وترّهات يومنا ، والذى يضع لنا اليوم محجّة ، لندركها فى الغد ، هو الرائد الذى سنتبعه ، والحادى الذى سنسير على حدْوه .

ويجيب صاحب الغربال عن سؤال يحاور به نفسه : وهو : أى فضل للناقد إذا كانت مهمته لا تتعدّى الغربلة ؟ فهو لا ينظم قصيدة ، بل يقول لك عن القصيدة الحسنة إنها حسنة ، وعن القبيحة إنها قبيحة ، ولا يؤلف رواية ، بل ينظر فى رواية ألفها سواه ، ويقول : أعجبنى منها كذا ، ولم يعجبنى كذا .

يجيب : وأى فضل للصائغ الذى تعرض عليه قطعتين من المعدن متشابهتين ، فيقول فى الواحدة إنها ذهب ، وفى الأخرى إنها نحاسّ ؟ أو تعطيه قبضة من الحجارة البلّورية البراقة : فينتقى بعضها قائلا : هذا الماس ، ويقول فيما بقى : هذا زجاج ؟

إن الصائغ لم يخلق الذهب ، ولا أوجد الألماس، لم يَخْلُقْهُمَا، كما خلق الله العالم من لا شىء ، لكنه « خلقهما » لكل من يجهل قيمتهما ، ولولاه لظل الذهب نحاسا ، والألماس زجاجا ، أو العكس بالعكس ، وكم هم الذين يميزون بين الألماس وتقليد الألماس .

إذا لم يكن للناقد من فضل سوى فضل ردّ الأمور إلى مصادرها وتسميتها بأسمائها لكفاه ذلك ثوابا ، إلا أن فضل الناقد لا ينحصر فى التمحيص والتثمين والترتيب فهو مبدع ومولّد ومرشد ، مثلما هو ممحّص ومثمّن ومرتّب .

هو مبدع عندما يرفع النقاب فى أثر ينقده عن جوهر لم يهتد إليه أحد ، حتى صاحب الأثر نفسه ، وهل درى « شكسبير » يوم خط رواياته وأغانيه أنها ستكون خالدة ؟ أم تراه وضعها ، ليقضى بها حاجة وقتية ظنّ أنها ماتت بموته ؟

لا بدّ أنه للرأى الثانى ، لذلك فصاحب الغربال يجلّ الناقدين الذين « اكتشفوا » شكسبير ، وفى اعتقاده أن الروح التى تتمكن من اللّحاق بروح كبيرة فى كلّ

نزعاتها ونجوالها ، فتسلك مسالكها ، وتستوحى موحياتها ، وتصعد وتهبط صعودها وهبوطها هى روح كبيرة مثلها .

ثم إن الناقد مولّد ، لأنه فيما ينقد ليس فى الواقع إلا كاشفا نفسه ، فهو إذا استحسن أمرا لا يستحسنه ، لأنه حسن فى ذاته ، بل لأنه ينطبق على آرائه فى الحسن ، وكذلك إذا استهجن أمرا ، فلعدم انطباق ذلك الأمر على مقاييسه الفنية .

فللناقد آراؤه فى الحق والجمال ، وهذه الآراء هى نبات ساعات جهاده الروحى ، ورصيد حساباته الدائمة مع نفسه تجاه الحياة ومعانيها ، وهى إذا تسامت ، ثم دعّمت من الناقد بالإخلاص والحماسة والغيرة ومقدرة البيان ، سطت بقوة خفية على جماهير قرائه ، فأعطتهم وجهة جديدة ، وإيمانا جديدا .

والناقد مرشد ، لأنه كثيرا ما يردّ كاتبا مغرورا إلى صوابه ، أو يهدى شاعرا ضالّا إلى سبيله ، فكم من روائى عظيم توهم فى طور من أطوار حياته أنه خلق للقريض ، لكنه نظم ، ولم ينظم سوى كلام ، إلى أن قيّض الله له ناقدا رفع الغشاء عن عينيه ، فأراه أن الرواية مسرحه ، وليس البحور الشعرية . وكم من شاعر سخر منه الناس حتى كادوا يقتلون كل موهبة فيه ، إلى أن أتاه ناقد أظهر للناس مواهب فيه ثمينة ، وودائع نفيسة ، فانقلب سخرهم تكريما وتهليلا .

مثل هذا الكاتب والشاعر هما هدية الناقد إلى الأمة والبشرية .

ومثل الناس كذلك من يقول : إنه لا صلاحية لناقد أن ينقد شاعرا أو كاتبا ، أو ابن أى فنّ كان من الفنون ، إلا إذا كان هو نفسه شاعرا أو كاتبا ، أو من أبناء ذلك الفنّ ، والجواب لهؤلاء هو جواب أحدهم وقد سمع هذا الاعتراض عينه فقال : « أعلىّ أن أبيض البيضة ، إذن ، لأعرف ما إذا كانت صالحة أو فاسدة ؟

إن هذا الجواب ، فى ذاته مفحم لا يحتاج إلى تفسير أو زيادة ، غير أن من الناس من لا يدركون أن من لا ينظم القصيدة قد يقرأ فيها أكثر مما أودعها ناظمها ، فربّ ناقد لم ينظم فى حياته بيتا ، ولا عرف ما فى النظم من مشقة الأوزان والقوافى ، ولا من لذة الفوز بها ، غير أن ذلك لا يعوقه عن إدراك ما فى الإفصاح عن عوامل النفس من لذة روحانية ، ولا يعميه عن تموجات الألوان فى الرسوم الكلامية ، ولا يصمّه عن رنة الألحان فى مقاطع الألفاظ والعبارات ، وإلّا لا يكون ناقدا .

وإذا تيسر له ذلك ففى إمكانه الدخول إلى مستودع روح الشاعر ، وتفقّد مخبّآته ، إلى أن تتولد فيه حالة نفسية كالتى تمخضت فى الشاعر تلك القصيدة .

فيصبح الناقد كأنه الشاعر ، وكأن القصيدة من وضعه ، وإذ ذاك لا حاجة به أن يكون عالما بكل دقائق العروض ، ليفهم الشاعر ، ويقدّر نتاج قريحته .

إن الغربلة سنة من السنن التى تقوم بها الطبيعة ، والطبيعة أكبر مغربل ، أولا تراها فى كل حالاتها تنبذ وتحتضن ؟ ألا تراها فى الشتاء تكفن الأرض بالثلوج . أو تغمرها بالغيث ، لتحفظ من الفساد ما فى رحمها من جراثيم الحياة ؟

وإذ يأتى الربيع تحوّل الثلج ماءً ، وترسل ما زاد منه عن حاجتها إلى البحور ، وما بقى تبعثه مع حرارة الشمس إلى لباب الحبّة قوة تنشط بها من الموت إلى الحياة . وعندما تنبثق الحياة أوراقا وأزهارا تحتفظ بالأزهار ، إلى أن تتكوّن الأثمار ، فتبعثر الأزهار ، وتبقى الأوراق ستارا للأثمار إلى أن تنضج ، وإذ تنضج الأثمار تذرى الأوراق ، وتعبث بالقشور ، لتعود ، وتحضن الحبّة من جديد .

الغربلة سنة الطبيعة ، وسنّة البشر الذين هم بعض من الطبيعة ، فنحن نقطع ما قسم لنا من العمر وقد حمل كلٌّ غرباله ، ووضع فيه كل فكر يخطر لنا ببال ، وكل شعور يختلج لنا بصدد ، وكل عمل نأتيه ، وكل عمل ننوى إتيانه ولا نأتيه ، وكل ما يتصل بنا من أفكار الغير وشعورهم وأعمالهم ونياتهم ، ولكل منا الحق بأن يكون له غرباله ، يغربل به نفسه كيف شاء ، لكنّ لنا عواطف مشتركة ، وأفكارا مشتركة ، هى نتاج مجهوداتنا الأدبية المشتركة ، وغربلة هذه هى وظيفة الناقدين ، والله يعلم أننا فى حاجة إليهم[1] .

ويذهب صاحب الغربال فى مجال آخر من غرباله إلى قيمة الأشياء ، فلكل شىء عنده قيمتان : قيمة مادية ، وقيمة روحيّة ، وفى الحياة ما ليس له إلا قيمة روحية ، من ذلك الفنون ، ومن ذلك الأدب ، فكيف نحدّد قيمة الأدب ؟

بماذا نقيس هذه القصيدة ، أو تلك المقالة ، أو القصة ، أو الرواية ؟ أمن حيث طولها ، أم قصرها ، أم تنسيقها ، أم معناها ، أم موضوعها ، أم نفعها ، أم نقيسها بإقبال الناس عليها ، وبعدد طبعاتها ؟ أم يستحيل قياسها بمقياس واحد ثابت ، لأن تقديرها موقوف بذوق القارىء ، والأذواق تختلف باختلاف الناس والأعصار والأمصار فلكلّ أن يقيسها كيف شاء ، وكلّ فى رأيه مصيب ؟

---

(١) الغربال : ميخائيل نعيمة : مؤسسة نوفل : بيروت : ط ١٢ سنة ١٩٨١ م ص ١٣ وما بعدها .

إذا صحّ أن مقاييسنا القيميّة — ومنها مقاييسنا الأدبية — ليست سوى أزياء تتبدّل بتبدّل الأيام والأماكن والأذواق والمدارك ، فما النفع من جهدنا وجدّنا فى التمييز بين الأمور ، والفصل ما بين غثها وثمينها ؟ أو لسنا صارفين همّنا سدى كلما حاولنا أن نفرّق بين الجميل والقبيح ، والنافع والضارّ ، والخطأ والصحيح ؟

فمن ذا يكفل لنا أنّ ما ندعوه اليوم جميلا ونافعا وصحيحا لا يصبح فى الغد قبيحا وضارّا وفاسدا ؟ وبعبارة أخرى إذا لم تكن مقاييسنا الأدبية إلا أزياء نبدّلها كما نبّدل أزياء المعيشة من لباس وطعام وسكن فما نحن إلا ساخرون بأنفسنا كلما أبدينا رأيا فى أثر أدبى .

إذ يأتى الغد بأزيائه الجديدة ، فيضحك أبناؤه منّا ، ونضحك معهم من أنفسنا ، ثم يأتى ما بعد الغد ، فيضحك بدوره من الغد ، ومن أمسه .

أو ليس فى الأدب من أزياء لا تعتق مع الزمان ولا تزيدها الأيام إلا جمالا وهيبة ؟ ها هو ذا قسم كبير من العالم لا يزال ينشد اليوم مزامير كان ينشدها منذ ألوف من السنين شاعر عبرانى اسمه داود ، ويستمدّ من إنشاده لذّة روحية ، وها نحن أولاء نردد اليوم بعض أبيات من قصائد يقال : إنها عنقت على باب الكعبة قبل الإسلام ، ونعيد سواها من قصائد لشيخ أعمى يدعى أبا العلاء ، ولزاهد يدعى ابن الفارض ، ولمجنون فى الحب يدعى قيسا العامرى ، ولعشرات سواهم .

فما السرّ فى هذه الأبيات التي كلما طال عليها الدهر تجدّدت لذتها كالخمر المعتّقة ؟ ما السرّ فى أننا ، ونحن لا نعرف عن « تروادة » وحرب « تروادة » غير ما رواه الرواة ، نجد لذة فى مطالعة أخبارها ، لا كما سطرها المؤرخون ، بل كما أنشدها منذ أكثر من ألفى سنة شاعر ضرير اسمه « هوميروس » ؟

ما السرّ فى أننا ، ونحن نكره الجحيم ، نرتاح إلى زيارته ، لا برفقة القسوس والشيوخ بل برفقة شاعر إيطالى تفصلنا عنه أجيال كثيرة ؟

وأخيرا ما السرّ فى أن ما كتبه ممثل انجليزى يدعى « شكسبير » لا يزال فى يومنا هذا جديدا ، بل هو يتجدّد من يوم ليوم ؟

إذا كان فى الأدب من آثار خالدة فنى خلودها برهان على أن فى الأدب ما يتعدى الزمان والمكان ، وجلىّ أن المقاييس التى نقيس بها مثل هذه الآثار لا تتقيد بعصر ، ولا تتعلق بمصر ، فإذا كنا لا نزال نعجب ونطرب بما كان يعجب ويطرب به

العبراني واليوناني والايطالي والعربي والإنكليزي منذ مئات وألوف من السنين ، أفليس ذاك لأننا نقيس هذه الآثار الأدبية بنفس المقاييس التي كان يقيسها بها أولئك ؟

إذن ففي الأدب مقاييس ثابتة تتجاوز الزمان والمكان ، ولا تعبث بها أمواج الحياة المتقلبة ، وأذواق العالم المتضاربة ، وأزياء البشرية المتبدّلة .

فما هي هذه المقاييس ؟

يجيب صاحب الغربال على ذلك السؤال بأن قيمة الأمور الروحية إنما تقاس بالنسبة لحاجاتنا الروحية ، ولكلّ منا حاجاته ، بل لكل أمة حاجاتها ، ولكل عصر حاجاته ، غير أنّ من هذه الحاجات ما هو مقيد بالفرد ، أو بالأمة وأحوالها الزمانية والمكانية ، وهذه تتقلب وتتغير ، ومنها ما هو مشترك بين كل الأفراد والأمم في كل العصور والأمكنة ، وهذه الحاجات هي المقاييس الثابتة التي يجب أن تقاس بها قيمة الأدب ، فإن حدّدناها حدّدنا مقاييسنا الأدبية ، وتمكنّا من أن نعطي كل أثر أدبي حقه .

أما هذه الحاجات المشتركة فلا يسع إنساناً أن يحيط بها ، وكل ما كان في استطاعة صاحب الغربال أن يذكره منها نلخصه فيما يلي :

أولا : حاجتنا إلى الإفصاح عن كل ما يتتابنا من العوامل النفسية : من رجاء ويأس ، وفوز وإخفاق ، وإيمان وشك ، وحب وكره ، ولذة وألم ، وحزن وفرح ، وخوف وطمأنينة ، وكل ما يتراوح بين أقصى هذه العوامل وأدناها من الانفعالات والتأثرات .

ثانيا : حاجتنا إلى نور نهتدي به في الحياة ، وليس من نور نهتدي به غير نور الحقيقة — حقيقة ما في أنفسنا ، وحقيقة ما في العالم من حولنا ، فنحن وإن اختلف فهمنا عن الحقيقة ، لسنا ننكر أن في الحياة ما كان حقيقة في عهد آدم ، ولا يزال حقيقة حتى اليوم ، وسيبقى حقيقة حتى آخر الدهر .

ثالثا : حاجتنا إلى الجميل في كل شيء ، ففي الروح عطش لا ينطفيء إلى الجمال ، وكل ما فيه مظهر من مظاهر الجمال ، فإنّا ، وإن تضاربت أذواقنا في ما نحسبه جميلا ، وما نحسبه قبيحا ، لا يمكننا التعامي عن أن في الحياة جمالا مطلقا لا يختلف عليه ذوقان .

رابعا : حاجتنا إلى الموسيقى : ففى الروح ميل عجيب إلى الأصوات والألحان لا ندرك كنهه ، فهى تهتز لقصف الرعد ، ولخرير الماء ، ولحفيف الأوراق ، لكنها تنكمش من الأصوات المتنافرة ، وتأنس وتنبسط بما تآلف منها .

هذه بعض حاجاتنا الروحية ، إن لم تكن أهمها ، وهى معنا فى كل حين ، فهى وإن تنوّعت فى الناس بتنوّع الأفراد والشعوب والأزمنة والأقطار ، لا تتنوّع بجوهرها ، بل بدرجات شدّتها وقوّة شعورنا بها ، وهى المقاييس الثابتة التى يجب أن نقيس بها الأدب ، فتكون قيمته بمقدار ما يسدّ من بعض هذه الحاجات أو كلّها ، ويكون أثمنه أجلاه بيانا ، وأغناه حقيقة ، وأطلاه رونقا ، وأشجاه وقعا .

إن لمفردات اللغة التى نصوغ منها منثوراتنا ومنظوماتنا صفات عجيبة ، وميزات غريبة ، فلكل كلمة معنى أو روح ، ولكل كلمة رنّة ، ولكل كلمة صبغة أو لون ، والمجيد من الكتاب والشعراء من إذا شاء الإفصاح عن عاطفة أو فكر جمع بين مفردات يتولد من ارتباط معانيها معنى جلىّ ، ومن اندماج ألوانها صورة واضحة ، ومن تآلف رناتها لحن شجىّ رقيق .

غير أن من الكتاب والشعراء من لا يرون من الألفاظ إلا معانيها ، فهؤلاء حين يفصحون عن عاطفة أو فكر إنما يجيء إفصاحهم عاريا من الجمال ، خاليا من الموسيقى .

ومنهم من لا يرون من الألفاظ غير ألوانها ، فهؤلاء قد يرسمون صورة طلية ، لكن تأتى مجرّدة من الحياة ، ومنهم من لا يرون فى الألفاظ سوى رنّاتها ، فيؤلفون ألحانا رقيقة ، ولكن لا جمال فيها ولا بيان .

فقيمة ما يكتبه وينظمه هؤلاء إنما تقاس بمقدار ما تسدّه من هذه الحاجة أو تلك من حاجاتنا الروحية ، لكنّ منهم من جمع إلى دقة الإفصاح جمال التركيب ، فآثار هؤلاء تقاس بحاجتين ، ومنهم من ضمّ إلى دقة الإفصاح وجمال التركيب عذوبة الرنّة ، فآثار هؤلاء تقاس بثلاث حاجات ، ومنهم — وهم قليل — من جمع بين دقة الإفصاح ، وجمال التركيب ، وعذوبة الوقع ، وحلاوة الحقيقة ، فقيمة ما يكتبه أو ينظمه هؤلاء لا تكاد تحدّ .

من هذا النوع مؤلفات شكسبير ؛ فليس من كلّ ما ظهر فى العالم حتى اليوم من شعراء وكتبة من تمكّن من أن يجوب أقطار النفس البشرية كما جابها هذا الممثل

الانجليزى ، ولا أن يفصح عنها ببلاغته ، ولا أن يزين بلاغته بالجمال الذى زانها به ، ولا أن يودعها من الألحان ما أودعه شكسبير فى أكثر أبياته ومقاطعه ، ولا أن يبطنها بالحقائق التى بطن بها هذا الجبار مشاهد رواياته وفصولها ، لذلك لا يزال شكسبير قمة أدبية تتوجه أنظار الأدباء والنقاد إليها .

ويقسو صاحب الغربال فى نهاية حديثه النقدى الأدبى الشيق على أدبائنا ونقادنا ، فيصفهم بأنهم لا يحسنون استعمال هذه المقاييس ، ولا يحسنون تطبيق الأدب عليها ، فهم يقيسون الأدب بعدد المشتركين فى المجلات الأدبية ، والمناصرين لها ، والمدافعين عنها ، ومن كان ذاك شأنه ، فحاجاته الروحية معدودة محدودة . فأنى له أن يقيس حاجات أمة أو أمم ؟ وإذا قاسها فبحاجاته وحسب ، لذلك يطنبون فى الصفات التى يخلعونها على الشعراء والكتاب ، فهذا شاعر مطبوع ، أو عبقرى ، أو نابغة ، وهذا كاتب نحرير ، وتلك قصيدة عصماء ، أو درة فريدة . فكثير من القصائد التى تزفها إلينا الجرائد والمجلات « دررا فريدة » لو قسناه بالمقاييس الأدبية الثابتة لوجدناه عاريا من كل شىء سوى الرنين ، وإن كان فيه جمال فلا عاطفة ، وإن كان فيه عاطفة فلا جمال ولا حقيقة ، وإن كان فيه حقيقة فمبتذلة أو مشوهة .

فكيف تزهر آدابنا وتثمر ما دامت مقاييسها فى أيد لا تعرف من الأدب كوعه من بوعه ؟ وكيف وصلنا إلى هذا الحد من الهبوط ، وعندنا من الآثار الأدبية مالو قيس بأدق المقاييس لكان راجحا ؟

كيف يكون لنا أبو العلاء الذى جمع فى كثير من قصائده ومقاطعه بين دقة البيان وجمال التنسيق ، ورنة الوقع ، وصحة الفكر ، ولا نخجل من أن نلقب « بالأمير » و « النابغة » و « العبقرى » من ليس فى شعرهم سوى الزركشة والرنة ؟ فقد تطرب به حين تقرأه ، لكنك تنساه فى الحال ، وتلقيه من يدك ، وليس فى قلبك وتر يتحرك ، ولا فى رأسك فكر يفيق .

إن حاجتنا ليست إلى مقاييس أدبية ثابتة ، فهى وافرة لدينا ، إنما الحاجة إلى من يحسنون استعمال هذه المقاييس : لا سيما فى دورنا الحالى ، لأنه دور انتقال . حاجتنا إلى شعراء وكتاب يقيسون ما ينظمون ويكتبون بهذه المقاييس ، فيسيرون ، وتسير معهم آدابنا فى الصراط القويم ، وإلى ناقدين ممحصين ، يميزون بين غث الأدب وثمينه ، فلا يحسبون الأصداف دررا ، ولا الحباحب كواكب(١) .

(١) المرجع السابق : ٦٦ وما بعدها :

وأخيرا فما هي هذه المقاييس النقدية والأدبية التي يحدّدها هذا القول ؟ وما صلتها بالنقد العربي القديم أولا ، والذوق الناقد ثانيا ؟ وهل هذه المقاييس التي تُستَفَاد من صاحب الغربال وليدة ساعتها ، منبتة الصلة بماضيها ؟ أو هي خلاصة ما هضمه هذا الناقد من ثقافات نقدية ، وتيارات أدبية ، سواء في محيط أمته الأدبي ، أو في محيط الآداب الإنسانية ؟

للإجابة على ذلك نقول :

١ ــ يذهب صاحب الغربال إلى أنّ النقد غربلة ، غربلة الأفكار والمشاعر والميول أو غربلة الآثار الأدبية ، لا غربلة أصحابها ، وكما أن المغربل لا يقصد بغربلته إلا فصل الحبوب الصالحة عن الطالحة ، فكذلك الناقد لا يقصد من نقده الآثار الأدبية إلا التمييز بين الصالح والطالح ، والجميل والقبيح ، والصحيح والفاسد ، وقد يخطىء كل من المغربل والناقد ، لأن قدرتها البشرية لا تصل بهما إلى الكمال المطلق ، وبعبارة أكثر إيجاز او تحديدا : يجب أن يكون الناقد موضوعيا ، فإذا ما زل من خلال موضوعيته ، فزلّاته مغفورة .

٢ ــ قلّما يتفق إثنان من النقاد على رأي واحد ، في أمر واحد ، لأن القوّة أو الآلة التي يستعين بها الناقد في نقده ، لا تجيء واحدة في طولها وعرضها في جميع النقاد ، أو لا تجيء متساوية الزوايا ، فذلك ما تأباه طبيعة النقد .

هذه القوّة ، أو الآلة هي : الموضوعية ــ أو الإخلاص في النية ــ وأن يحب الناقد مهنته ، وأن يغار على موضوعه ، وأن يكون دقيق الذوق ، رقيق الشعور ، يقظ الفكر ، مقتدر البيان ، ليصل إلى عقل القارىء وقلبه .

٣ ــ وبالرغم من أن الناقدين طبقات ، كما أن الشعراء والكتاب طبقات ، فهناك قوة لا يكون الناقد ناقدا إذا تجرّد منها ، وهي قوة التمييز الفطرية ، المهيئة لأن توجد لنفسها القواعد والمقاييس ، وليست مستعدّة لأن توجدها القواعد والمقاييس ، هذه القوة الفطرية سمّها ــ إن شئت ــ قوة الطبع ، أو قوة الذوق .

وهي هذه القوة التي يؤكد صاحب الغربال القول عندها بأنها ضرورية للناقد ، وضرورية للنقد ، وبدونها يصبح الناقد مشلولا عن أداء رسالته النقدية الخطيرة ، لأن المقاييس تتولد عنها ، ولا تتولد هي عن المقاييس .

والناقد أو الأديب الذى لا يوهب تلك القوة الفطرية لا ينتفع ، ولا يستجيب لأى مقياس نقدى آخر ، فكأن هذه القوة مقياس المقاييس الذى لا يمكن الاستغناء عنه .

٤ — قوة العلاقة بين الناقد والصائغ ، فكل منهما يردّ الأمور والأشياء إلى مصادرها ، ويسميها بأسمائها ، ويزيد الناقد على الصائغ : أنه مبدع ، ومولد ، ومرشد . ومعنى أنه مبدع ، أنه يكتشف غيره ، حينما يرفع النقاب فى أثر ينقده عن جوهر لم يهتد إليه أحد .

ومعنى أنه مولد : أنه يكتشف نفسه ، فهو إذا استحسن أمرا فإنه لا يستحسنه فى حدّ ذاته ، بل لأنه ينطبق على آرائه فى الحسن ، وكذلك إذا استهجن أمرا فلعدم انطباق ذلك الأمر على مقاييسه الفنية ، إذ للناقد آراؤه وشخصيته فى الجمال والحق التى تتولد عن ذوقه الذى هو جهاده الروحى ، ورصيد حساباته الدائمة مع نفسه تجاه الحياة ومعانيها .

ومعنى أنه مرشد : أنه يردّ الكاتب المغرور إلى صوابه ، أو يهدى الشاعر الضّالّ إلى طريقه .

٥ — لا يعيب الناقد كونه لا ينتجَ أدبا ، ولا يعوقه ذلك عن إدراك ما فى الإفصاح عن عوامل النفس من لذة روحانية ، ولا يعميه عن رنة الألحان فى مقاطع الألفاظ والعبارات .

وهو يستطيع أن يدخل إلى مستودع روح الشاعر ، ويتفقد مخبآته ، حتى تتولد فيه حالة نفسية كالتى تمخضت فى الشاعر بتلك القصيدة ، فيصبح كأنه الشاعر ، وكأنّ القصيدة من وضعه .

٦ — الفنون ، ومنها الأدب ، قيمتها روحية خالصة ، ومن هنا سرّ خلودها ، ففى الأدب مقاييس ثابتة ، تتجاوز الزمان والمكان ، ولا تعبث بها أمواج الحياة المتقلبة ، وأذواق العالم المتضاربة ، وأ[illegible]ء البشرية المتبدّلة .

هذه المقاييس التى ترتبط بالأمور الروحية إنما تقاس بالنسبة إلى حاجاتنا الروحية ، غير أن من هذه الحاجات ما هو مقيد بالفرد ، أو بالأمة ، وأحوالها الزمانية والمكانية ، وهذه تتقلب ، وتتغير .

ومنها ما هو مشترك بين كل الأفراد والأمم فى كل العصور والأمكنة ، وهذه الحاجات الروحية هى المقاييس التابتة التى يجب أن تقاس بها قيمة الأدب .

هذه الحاجات الروحية المشتركة من أهمها :

(أ) حاجاتنا إلى الإفصاح عن كل ما ينتابنا من العوامل النفسية من الرجاء واليأس ، والحب الكراهية ، واللذة والألم .....

(ب) حاجتنا إلى نور الحقيقة نهتدى به فى حياتنا ، حقيقة ما فى أنفسنا ، وحقيقة ما فى العالم من حولنا ، ومهما اختلف فهمنا للحقيقة ، فلسنا ننكر أن فى الحياة ما كان حقيقة فى عهد آدم ، ولا يزال حتى اليوم ، وسيبقى حقيقة حتى آخر الزمن .

(جـ) حاجتنا إلى الجميل فى كل شىء ، ومهما تضاربت أذواقنا فى ما نحسبه جميلا ، فإنه لا يمكننا التعامى عن أن فى الحياة جمالا مطلقا لا يختلف فيه ذوقان .

(ء) حاجتنا إلى الموسيقى ، ففى الروح ميل عجيب إلى الأصوات والألحان لا ندرك كنهه ، فهى تهتز وتطرب للأصوات المنسجمة ، وتنكمش وتنقبض للأصوات المتنافرة .

٧ ـــ لكل من مفردات اللغة معنى أو روح ، ولكل كلمة رنة ، ولكل كلمة صبغة أو لون والمجيد من الكتاب والشعراء من إذا شاء الإفصاح عن عاطفة أو فكر جمع بين مفردات يتولد من ارتباط معانيها معنى جلىّ ، ومن اندماج ألوانها صورة واضحة جميلة ، ومن تآلف رناتها لحن رقيق شجىّ .

النقد غربلة :

وهذه الفكرة لا تبعد صاحبها عن مجال النقد العربى القديم ، لأنها فكرة عربية فى صميمها ، فصاحب الغربال قد وقف على أرض ثابتة من تراث أمته النقدى ، يسبح فى خضم النص الأدبى ، ويهيم بأفكاره وشعوره وميوله ، ويتخذ من النص موضوعا يغربله غربلة صادقة ، تكشف عما فيه من حسنات وسيئات ، وينفصل نفسه فصلا تاما عن صاحب الأثر المفقود ، وغربلة النص تتناوله من حيث اللغة ، والفكرة ، والعاطفة ، والخيال ، والموسيقى ، لا تترك جانبا من جوانب النص إلا وتقف عنده وقفة جيدة وموضوعية ، وهكذا كان النقد فى القرن الرابع الهجرى ، كان « خصبا جدا ، كان متسع الآفاق ، متنوع النظرات ، معتمدا على الذوق الأدبى السليم .

مؤتنسا بمناحي العلم فى الصورة والشكل ، إن حلّل فبذوق سليم ، وإن علّل فبمنطق سديد ، وإن عرض لفكرة أتى على كل ما فيها ، هو نقد يرجع بنا إلى عهد متقدمى اللغويين والرواة الذين رأيناهم فى أواخر القرن الثانى ، فرجاله مثلهم ذوقا وفهما وتأنيا لدراسة الأدب ، أو قل : إن نقدة القرن الرابع هم استمرار وامتداد للذين جرَوْا فى النقد على الأصول العربية فى القرن الثالث ، امتداد للغويين وللنقدة الأدباء مجتمعين ، فليسوا كاللغويين عكوفا على القديم ، ونفورا من المحدث ، وليسوا كالأدباء يفهمون الشعر المحدث فهما لا يكشف سره ، ولا يوضح علله ، ولا يبيّن مراميه ، وإنما هم من صنف جمع بين الذوقين ، وأخذ من الطريقتين ، تضلّع فى القديم ، وألف الحديث ، واعتمد على الذوق فى فهم الأدب ، وأنس بما شاع فى عصره من أساليب الجدال ، فصاغ فيها كل ما اهتدى إليه من نظرات وأحكام(١) .

وفى الصفحات الأولى من كتاب « الموازنة » تجد الآمدى ملتزما الحيدة الكاملة فى موازنته المنهجية بين البحترى وأبى تمام ، وهو حذر جدا ، يقظ جدا ، فى النظر إلى الشاعرين ، لا يطلق القول بأيهما أشعر عنده ، لتباين الناس فى العلم ، واختلاف مذاهبهم فى الشعر ، وهو لا يرى أن يفعل ذلك ، فيستهدف لذم أحد الفريقين ، لأن الناس لم يتفقوا على أى الأربعة أشعر ؟ فى امرىء القيس ، والنابغة وزهير والأعشى ، ولا فى جرير والفرزدق والأخطل ، ولا فى بشار ومروان ، ولا فى أبى نواس وأبى العتاهية ومسلم والعباس بن الأحنف لاختلاف آراء الناس فى الشعر ، وتباين مذاهبهم فيه ، فإن كان القارىء أو السامع ممن يفضل سهل الكلام وقريبه ، ويؤثر صحة السبك ، وحسن العبارة ، وحلو اللفظ ، وكثرة الماء والرونق فالبحترى أشعر عنده ضرورة ، وإن كان يميل إلى الصنعة والمعانى الغامضة التى تستخرج بالغوص والفكرة ، ولا تلوى على ما سوى ذلك ، فأبو تمام عنده أشعر لا محالة(٢) .

فالآمدى لم يلتزم مقياس عمود الشعر الذى انتهجه البحترى فى نقده له ، ولم يلتزم كذلك مقياس الغموض والصنعة الذى انتهجه أبو تمام ، ومعنى ذلك أن المقاييس النقدية مرنة طيعة لا يميل بها النقاد إلى التحكم ، وفرض الرأى ضرورة .

من هنا لم يفصح صاحب الموازنة بتفضيل البحترى على أبى تمام ، ولا بتفضيل أبى تمام على البحترى ، ولكنه وقف يوازن بين قصيدة وقصيدة من شعرهما ، تتفقان فى الوزن والقافية وإعراب القافية ، وبين معنى ومعنى ، ثم يحكم : إيهما أشعر فى تلك

(١) تاريخ النقد الأدبى عند العرب : المرحوم طه احمد ابراهيم : ص ١٤٢
(٢) الموازنة : ص ٥

القصيدة ، وفى ذلك المعنى ، ثم يترك الحكم بعد ذلك للقارىء والسامع إذا أحاط علما بالجيّد والردىء ، أى إذا كان من أهل العلم بالشعر(١)

وحكى اسحاق الموصلى قال : قال لى المعتصم : أخبرنى عن معرفة النغم ، وبينها لى ، فقلت : إنّ من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ، ولا تؤديها الصفة .

قال : وسألنى محمد الأمين عن شعرين متقاربين ، وقال : اختر أحدهما ، فاخترت ، فقال : من أين فضلت هذا على هذا ، وهما متقاربان ؟

فقلت : لو تفاوتا لأمكننى التبيين ، ولكنهما تقاربا ، وفضّلت هذا بشىء تشهد به الطبيعة ، ولا يعبّر به اللّسان(٢) .

وسبق أن رأينا كيف تأثر القاضى الجرجانى بمهنة القضاء التى تستلزم العدل ، وترفض الحيف ، فالناقد قاض عادل ، يحمل فى يده ميزان العدل ، وفى قلبه موضوعيته ، وقد يجد الناقد بيتا مهلهل النسيج ، فلا يغضّ ذلك من شأن صاحب العمل الأدبى . والناقد لا ينظر إلى العمل الأدبى نظرة عدائية ، تستعجل بالسيئة قبل الحسنة ، وتقدّم السخط على الرحمة ، بل عليه أن يتجرد من ذاته وميوله الباغضة ما استطاع إلى ذلك سبيلا ، يجب أن يكون موضوعيا ينظر فى ذات العمل المنقود ، لا فى ذات الناقد ، وليس من النصفة أن تعى على أبى الطيب بيتا شذّ ، وكلمة ندرت ، وقصيدة لم يسعده فيها طبعه ، وقد ملأت روائعه الأسماع ، وبهرت الناس ، وليس عدلا أن تؤخره عن الصدارة هفوة شعرية ، ولا تنفعه تلك المناقب التى شغلت الزمان والمكان .

آلة الناقد :

والقوى النفسية التى يتميز بها الناقد ، وتعد آلته وعماده فى النقد هى الإخلاص فى النية ، ومحبة الناقد لمهنته ، وغيرته على موضوعه ، ودقة ذوقه ، ورقة شعوره ، وتيقظ فكره ، ومقدرته على البيان ، ليصل إلى عقل قارئه وقلبه .

وفى اعتقادى أن هذه كلها ترجع إلى الموضوعية ، والذوق ، والثقافة ، والنقد فى كلّ اللغات العالمية يعتمد على الموضوعية — وإن كان الناقد لا يستطيع أن يتجرد

(١) السابق : ٦

(٢) السابق : ٤١٤

من ذاتيته جملة وتفصيلا ــ المهم أن يكون بعيدا عن الهوى والغرض ، ويعتمد كذلك على الذوق .

« وهذا أصل تقرّره طبيعة الفن ، ويرتكز فى كيان الفنان ، ويعتمد النقد كذلك على صياغة كل من الذوق والتأثر فى منطق علميّ متأدب ، بحيث يشتمل على ثقافة الفكر ، وقوة الحاسّة الفنية ، وعلى هذا فالنقد ذوق وثقافة ، ولا غناء لأحدهما عن الآخر فى الاقناع بالجودة أو الرداءة فى العمل الفنىّ على اختلاف أنواعه ومراتبه .

ولهذا لم يكن الناقد الفرنسى « سانت بيف » مبعدا حين قال : « وإذا عرفت كيف تقرأ كتابا قراءة جيدة دون توقف عن مواصلة تذوقه ، فذلك هو : فن النقد ، وهذا الفن يقوم كذلك على المقارنات ، فإذا قارنت كنت قد فعلت كل شيء » ويقول : « إن المهمة الأولى والأخيرة للناقد أن يقرأ ، فيفهم ، فيحب ، أو يكره ، فيعذر ، ثم يسهّل للآخرين ما قرأه ، وما فهمه ، وما أحبه[1] »

وملكة التذوق قد تكون فطرية فى الإنسان ، وقد تكتسب اكتسابا بقراءة الروائع الأدبية ، والاحتكاك المباشر الطويل بعيون الشعر والنثر ، وهى إذا كانت فطرية فى الإنسان لا يصقلها إلا الاستغراق فى النتاج العقلى والعاطفى ، فالثقافة إذن عماد الذوق فطرياأو مكتسبا .

والصلة وثيقة بين النقد والعلوم الإنسانية ، لأن الأدب هو موضوع النقد ، «والناقد مضطر إلى النظر الدقيق فى علم النفس ، والاجتماع ، والتاريخ ، والأخلاق وعلم النفس ، وعلم الجمال ، وما قد يجدّ من علوم تتعلق بالإنسان ونزعاته ، حتى يمكن التعرف البصير على السمات الفنية فى العمل الأدبى ، وربطها بأصولها الكامنة فى ذات الأدب ، لتحقيق الصلة على وجه ما بين الأدب والأديب ، إذ بغير هذه الصلة لا يتأتى للناقد أن يتأكد من أصالة الفن وصدقه ، فهى سبيله فى الاقناع والاقتناع ، وبخاصة حينما يشرع فى الشرح والتعليل .

وإذا كانت ثقافة الناقد تحتم عليه أن يكون ذا بصر بالعلوم الإنسانية للاستعانة بها فى مهمته النقدية ، فإنّ ذوقه الأدبى يجب أن يكون رائدة دائما فى مدى هذه الاستعانة ، وطريقة تطبيقها ، حتى لا يبتعد عن تفسير الأدب وتعليله ، وإلا خرج

---

(١) مذاهب النقد وقضاياه : دكتور عبد الرحمن عثمان : ١٨

عن نطاق مهمته إلى « تعقيد وتقنين » لا يتفقان وطبيعة الفنون المختلفة[1] »

فالذوق الأدبيّ هو الذى يضبط سائر القوى النفسية التى يستعين بها الناقد فى نقده ، فلا تجمح به فى مجالات العلوم الإنسانية ، وخصائصها التى تتميز بها عن الأدب ، ويكفى أن يأخذ منها الناقد ما يلقى الأضواء على النصوص الأدبية التى يعرض لنقدها ، فليس المقصود إذن أن يتخصص الناقد فى كل هذه العلوم ، فذلك أمر فوق مقدور البشر ، وإنما المقصود أن يقتطف من زهور هذه الرياض ما يعطر فى خياشيمه طريق النقد .

ومن جهة أخرى فإن هذه الوسائل النقدية ليست تحكمية ، بل هى مرنة تتيح للنقاد أن تتعدد نظراتهم فى العمل الأدبى . رأينا ذلك عند الآمدى الذى لم يفرض ذوقه على غيره ، ورأينا ذلك عند القاضى الجرجانى الذى أفاد بأنه ليس من الحق أن نسأل الناقد إيراد العلة فى كل شيء ، ما دامت تتوفر فيه الرواية (الثقافة) والدراية (المران والدربة) والفطنة ، ولطف الفكر (الموهبة) لأن الناقد من هنا يرتفع على مستوى الرجل العادى الذى يسهل عليه أن يدرك الوزن والإعراب واللغة والجناس ، ويكون جديرا بالفصل فى شيئين : العيب الخفىّ ، والجمال الخفىّ ، فيهتم باختلاف الترتيب ، واضطراب النظم ، وسوء التأليف ، وهلهلة النسج ، ويقابل بين الألفاظ والمعانى ، ويسبر النسبة فيها ، ولكنه لن يستطيع ذلك إذا استنام إلى دواعى العصبية ، فهى تحجب عن بصيرته مجال الرؤية الصحيحة ، وتحسّن له الميل مع الهوى .

قوة التمييز الفطرية

وهذه القوة تتعدد درجاتها فى النقاد ، وكلما بلغت فى الناقد درجة عالية أكسبته المقدرة على أن يكتشف فى العمل الأدبى من المزايا والسمات مالا يقدر غيره على اكتشافه ، ولقد استطاع عبد القاهر أن يحدّد سمات هذه الحاسية الطبيعية التى تعد ضرورية فى عملية النقد .

فالنظم لا يصادف موقعا من السامع ، ولا يجد لديه قبولا حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة ، وحتى يكون ممن تحدّثه نفسه بأن لما يومىء إليه من الحسن واللطف أصلا ، وحتى يختلف الحال عليه عند تأمّل الكلام ، فيجد الأريحية تارة ، ويعرى منها أخرى ، وحتى إذا عجّبته عجب ، وإذا نبّهته لموضع المزية انتبه .

(١) المرجع السابق : ص ٤١

فأما من كانت الحالان والوجهان عنده أبدا على سواء ، وكان لا يتفقد من أمر النظم إلا الصحة المطلقة ، وإلا إعرابا ظاهرا ، فما أقل ما يجدى الكلام معه ، فليكن من هذه صفته عندك بمنزلة من عدم الإحساس بوزن الشعر ، والذوق الذى يقيمه به ، والطبع الذى يميز صحيحه من مكسوره ، ومزاحفه من سالمه ، وما خرج من البحر مما لم يخرج منه ، فى أنك لا تتصدى له ، ولا تتكلف تعريفه ، لعلمك أنه قد عدم الأداة التى معها تعرف ، والحاسّة التى بها تجد ، فليكن قدْ حك فى زندوارٍ ، والحك فى عود أنت تطمع منه فى نار[1] »

فعبد القاهر يجعل خاصية الذوق هى الأصل فى النقد ، وسبق آن قلنا إنه يريد الذوق الدارس المصقول ، هذا الذوق قاسم مشترك بين كل المقاييس النقدية ، فهو وراء كل تعليل ، وكل تفسير ، وكل كشف لخصائص وسمات العمل الأدبى ، والذى يحرم من هذه الخصيصة لا يعدّ ناقدا ، وتستطيع أن تدرك ذلك بالاستعداد والتهيؤ النفسى عند تأمل الكلام ، حيث تجد الأريحية تارة ، وتعرى منها أخرى .

بين الناقد والصائغ :

والصلة بين الناقد والصائغ قديمة فى النقد العربى ، قدم ابن سلّام والآمدى « فللشعر صناعة وثقافة ، يعرفها أهل العلم ، كسائر أصناف العلم والصناعات ، منها ما تثقفه العين ، ومنها ما تثقفه الأذن ، ومنها ما تثقفه اليد ، ومنها ما يثقفه اللسان ، من ذلك اللؤلؤ والياقوت ، لا تعرفه بصفة ولا وزن ، دون المعاينة ممن يبصره[2] .

والإنسان المتكلم يعلم معانى ألفاظ لغته ، ولايعلم جيّدها من رديئها ، ومتخيرها من مرذولها ، كما أنه يعلم أيضا أنواع الثياب والجواهر والخيل والرقيق ، ويميز بين أجناسها ، ولايعلم جيّد كل جنس من رديئه ، وأرفعه من أدونه .

فكما أن المعرفة بكل جنس من هذه صناعة ، فكذلك المعرفة بأجناس الكلام من الشعر والخطابة صناعة ، فإذا رجعت فى المعرفة بتلك إلى أهلها فارجع أيضا فى المعرفة بهذه إلى أهلها[3] .

ويعطى صاحب الغربال خصوصية للناقد على الصائغ ، هى أنه مبدع ، ومولّد ، ومرشد . فالمبدع هو الذى يكتشف غيره ، والمولد هو الذى يكتشف نفسه ، والمرشد هو الذى يتوفر فيه الارشاد للمغرور والضالّ ، ونكتفى بهذا المثال من أسرار

(١) دلائل الإعجاز . ٢٢٥ ــ ٢٢٦ — (٢) طبقات فحول الشعراء : ٥

(٣) الموازنة ٤١٧

البلاغة لعبد القاهر لنرى كيف كان عبد القاهر مبدعا ، ومولدا ، ومرشدا ، وبالتالى كيف اكتسبت نظريته فى النظم صفة الاستمرارية فى النقد المعاصر .

يذهب عبد القاهر إلى أننا إذا أردنا أن نشبّه شيئا بشيء ، ينبغى أن ننظر إلى الوصف الذى يجمع بين هذين الشيئين ، دون بقية الأوصاف الأخرى فى المشبه به .

فإذا شبهنا « فلانا بالأسد » قصدنا إلى الاشتراك بين الطرفين فى صفة الشجاعة وحدها ، وأثبتنا « لفلان » حظا ظاهرا فى صفة الشجاعة .

وإذا قلنا : « هو الأسد » تناهينا فى الدعوى ، إما قريبا من الأسد لفرط بسالة الرجل ، وإما على سبيل التجوز ، حين جعلنا الرجل بحيث لا تنقص شجاعته عن شجاعة الأسد ، ولا يعدم شيئا منها .

وإذا كان الأمر على سبيل التشبيه ، وقصدنا أو اعتقدنا أن اسم الأسد لم يوضع له إلا للشجاعة التى فيه ، وأن سائر صفاته الأخرى عيال على الشجاعة ، وتبع لها ، ثم أثبتنا تلك « الشجاعة » بعينها إلى المشبه ، حتى لا اختلاف ، ولا تفاوت ، فقد جعلنا « الأسد » للمشبه ، لا محالة .

لأن قولنا : « هو هو » يحتمل معنيين :

١ ــ أن يكون للشيء اسمان ، يعرفه المخاطب بأحدهما دون الآخر ، فإذا ذكر باسمه الآخر ، توهم أن هناك شيئين ، لا شيئا واحدا .

فإذا قيل : « زيد هو أبو عبد الله » عُرِف أن هذا الذى ذكر الآن هو الذى عرف من قبل : بأبى عبد الله .

٢ ــ أن يراد تحقيق التشابه بين الشيئين ، وتكميله لهما ، ونفى الاختلاف والتفاوت عنهما ، فيقال : « هو هو » أى لا يمكن الفرق بينهما ، لأن الفرق يقع إذا اختصّ أحدهما بصفة لا تكون فى الآخر .

وهذا المعنى الثانى فرع عن المعنى الأول . وذلك أنّ المتشابهيْن تشابهاً تاما لما كان يحسب أحدهما أنه هو الآخر ، ويتوهم الرائى لهما فى حالين أنه رأى شيئا واحدا : كان مثلهما مثل : « هو هو » .

والمشبه إذا كان أمره وقفا على الشجاعة ، ثم لم يثبت بين هذه الشجاعة ، وشجاعة الأسد فرق ما ، فقد صار إلى معنى قولنا : « هو هو » بلا شبهة .

وإذا تقرّرت هذه الجملة ، فقولنا :

فإنك كالليل الذى هو مدركى ....

إن أردت فيه طريق المبالغة ، فقلت : فإنك الليلُ الذى هو مدركى ، لزمك لا محالة أن تعمد إلى صفة من أجلها تجعل « الليل » « كالشجاعة » التى من أجلها جعلت الرجل الأسد .

فإن قلت : تلك الصفة هى « الظلمة » وأن النابغة الذبيانىّ قصد شدة سخط النعمان بن المنذر عليه ، وراعى حاله — أى حال النابغة وهو المسخوط عليه — وتوهّم أن الدنيا تظلم فى عينيه حسب الحال فى المستوحش الشديد الوحشة ، كما قال الآخر :

اعيدوا صباحى فهو عند الكواعب

قيل فى الجواب عن هذا الاعتراض : إن هذا التقديرَ — إن استجزناه وعملنا عليه — فإنه مقبول إذا كان الكلام على ظاهره ، وكان حرف التشبيه مذكورا داخلا على كلمة « الليل » التى هى المشبه به ، كما جاء فى بيت النابغة .

أمّا إذا أردت المبالغة فلا يصحّ ذلك : لماذا ؟

لأنّ الصفات المذكورة لا ينبغى أن يواجه بها الممدوحون ، فلا يقال لأمير : أنت الليل ، ولا تستعار الأسماء الدالة عليها لهم إلا بعد أن تتدارك ، وتقرن إليها أضدادها من الأوصاف المحبوبة : مثل :

« أنت الصاب والعسل » ولا تقول فى حالة المديح : « أنت الصاب » وتسكت على ذلك .

حتى إن الحاذق لا يرضى بهذا الاحتراز وحده ، وإنما يزيد ، ويحتال فى دفع ما يغشى النفس من الكراهة ، بإلحاق الصفة التى ليست من الصفات المحبوبة ، فيصل بالكلام ما يخرج به إلى نوع من المديح كقول المتنبى : —

حسن فى وجوه أعدائه أقبـــح من ضيفه رأته السّوام

فإنه بدأ فجعل ممدوحه حسنا على الإطلاق ، ثم أراد أن يجعله قبيحا فى عيون أعدائه - على العادة فى مدح الرجل بأن عدوّه يكرهه ، فلم تسترح نفسه إلى ما سبق

عن تمهيده ، وتقدّم من احترازه فى تلافى ما يجنيه إطلاق صفة القبح ، حتى وصل به هذه الزيادة من المديح ، وهى كراهه سوامه لرؤية أضيافه ، وحتى حصل ذكر القبح مغموراً بين حسنين ، فصار كما يقول المنجّمون : يقع النحس مضغوطا بين سعدين ، فيبطل فعله ، ويتمحق أثره[1] .

انظر كيف كان عبد القاهر مبدعا يكتشف بيت النابغة الذبيانى بطريقة جديدة لم يقف عليها ناقد من قبل ، وكيف حلّل التشبيه تحليلا علميا فائقا من منطلق الصفة المشتركة بين طرفيه ، وهل هى حقيقة ، أو ادّعاء ، أو مبالغة ، وكيف لا تكون حقيقة ؟ وكيف لا تحتمل إلا أن تكون ادّعاء أو مبالغة ، حتى يستقيم الكلام ، ويستقيم المعنى وكيف فرّع على ذلك : معنى التشبيه فى بيت النابغة ، وأنه لا يصحّ أن تحذف (الكاف) من (الليل) وإلا خرج التشبيه من صوابه إلى الخطأ ، ومن البلاغة إلى اللابلاغة ، ومن الدقة والتحرير ، إلى الإحالة والهذيان .

ثم انظر إلى المقام ، وما تقتضيه بلاغة المقام هنا فى بيت النابغة ، إنه يقتضى ألا يخاطب الأمير « بأنه الليل » فى مواجهته ، فذلك غير لائق بمخاطبة الأمراء ، وإن كانت النية حسنة ، والقصد سليما ، ولابد أن يجىء التعبير ملائما للقصد والنيّة ، وإلا خرج عن حدّ البيان .

وقديما استنكر على جرير قوله فى مواجهة عبد الملك بن مروان :

أتصحو أم فؤادك غير صاح عشية همّ ركبك بالرواح

وقال الخليفة : بل فؤادك أنت .

مع أن القصيدة درة رائعة فى جبين المديح العربى ، ويكفيها أنها تشتمل على بيت اهتز له عبد الملك ، وطلب إعادته ، وهو :

ألستم خير من ركب المطايا وأندى العالمين بطون راح

واستنكر على الشاعر الآخر على بن الجهم فى مخاطبته للمتوكل قوله :

أنت كالكلب فى حفاظك للو دّ وكالتيس فى قراع الخطوب

فقيل : اذهبوا به إلى الحاضرة ، لترق جلافته .

---

(١) أسرار البلاغة : ٣١٨ وما بعدها

هذه الصفات القبيحة لا ينبغي أن يوصف بها — في مقام المديح والإمارة والخلافة — إلا بعد أن تتدارك ، وتقرن إليها أضدادها من الصفات المحبوبة ، فتقول لصاحبك : « أنت الصاب والعسل » فيفيد ذلك أن صاحبك علقم المرارة ، ومرارة العلقم فى حال غضبه ، وعسل الحب ، وحبّ العسل ، فى حال رضاه ، فتكون بذلك قد أصبت كبد الحقيقة البلاغية .

أما إذا قلت لصاحبك : أنت الصاب » وأمسكت ، فقد ألحقت به صفة شائنة ، تكدّر الصفو ، وتعكّر المزاج ، وتقلب الحقيقة التى أردتها رأسا على عقب ، فهجوته من حيث تريد مديحه ، وأسقطت من منزلته من حيث تريد أن تصور رفعتها ، وترتفع إليها .

وانظر كيف كان عبد القاهر « مولدا » يكتشف ذاته ، من خلال بيت النابغة ، إنه لم يقف عند بيت النابغة ، لمجرد أن يكتشف فيه سموّ التشبيه الذى يرمز إلى سموّ المعنى ، فقط ، ولم يكتشف فيه حقيقة بلا غية تؤدى إلى أن يرتفع الكلام من خلالها درجات فقط ، وإنما أضاف إلى ذلك كلّه الحقيقة الناصعة التى يدافع عنها فى نظرية النظم ، وأن الكلام نظم ، وأن البلاغة نظم ، تتجلى فيه العلاقات بين الكلمات ، لإبراز المعانى ، والكشف عن وضاءتها وسحرها وجاذبيتها ، كما تتضح العلاقات فى ثياب العروس المجلّوة ليلة زفافها بين فتحة الصدر ، واتساع الذيل الفضفاض ، وضيق الوسط ، وبين شكل الخرزات التى تنتثر فى مساحة هذه الثياب ، ومقدارها ، ونوعها ، وبين الألوان التى بها تصبغ هذه الثياب ، ولون الوجه ، الذى يعكس الفرحة والسعادة والأمل فى تلك اللحظة الخالدة من لحظات العمر .

انظر كيف ينتشى عبد القاهر باكتشاف نفسه ، حين يجد نظريته تخضع لمقياس العلم والمنطق ، كما تخضع لمقياس العاطفة والشعور ، وحين يجد ذوقه محلّقا يمسح عن جبين النصوص غبار الزمان والمكان ، ويجليها من خلال نظريته كما تجلّى العروس ليلة زفافها .

إنه يتبحر فى مجال المقارنة من خلال هذه الصفات التى لا ينبغى المواجهة بها ، فيقف عند نص حلّق فى القمة ، ويقابله بنص آخر هوى إلى الحضيض ، لتتبيّن الحقيقة ، وتنكشف ، وبضدّها تتميز الأشياء ، كما يقول الشاعر العربى .

إنه يذكر بيت المتنبى :

حسن فى وجوه أعدائه أقـــــبح من ضيفه رأته السوام

ويحلله تحليلا نقديا رائعا ، يؤكد به نظريته فى نظم الكلام وتأليفه واستوائه كما قلنا ، ويذهب من الجهة المقابلة إلى أن انتباهم بهذا النحو من الاحتراز قد جنى على أبى تمام ، حتى صار ما ينعى عليه منه ، أبلغ شىء فى بسط لسان القادح فيه ، والمنكر لفضله ، وأحضر حجة للمتعصب عليه .

وذلك أنه لم يبال فى كثير من مخاطبات الممدوح بتحسين ظاهر اللفظ ، واقتصر على صميم التشبيه . وأطلق اسم الجنس الخسيس كاطلاق الشريف النبيه ، فى قوله :

وإذا ما أردت كنت رشاءً   وإذا ما أردت كنت قليبا

فصك وجه الممدوح كما ترى بأنه رشاء وقليب ، ولم يحتشم أن قال :

ما زال يهذى بالمكارم والعلى   حتى ظننا أنه محموم

فجعل ممدوحه يهذى ، وجعل على ممدوحه الحمّى ، وظن أنه إذا حصل له المبالغة فى إثبات المكارم له ، وجعلها مستبدة بأفكاره وخواطره ، حتى لا يصدر عنه غيرها ، فلا ضير أن يتلقاه بمثل هذا الخطاب الجافى ، والمدح المتنافى(1) .

ألست معى فى هذه الثالثة أن عبد القاهر مرشد يهدى المغرور إلى طريق التفهم وحسن التأويل ، ويهدى الضالّ إلى طريق البيان ؟

ويستمر صاحب نظرية النظم منتشيا بحلاوة هذا البيان النقدى الذى يؤكد أنه مبدع ، ومولّد ، ومرتب ، وأنه يحمل فى حشائه آلة نقدية فريدة من الذوق الفريد ، فيذهب إلى أن الوجه ــ عنده ــ ألا يكثب هذا المعنى الذى اكتشفه فى بيت النابغة الذبيانى ، حتى يقصر التشبيه على ما تفيده الجملة الجارية فى صلة الموصول (الذى هو مدركى) فقد جاء فى الخبر عن النبى ﷺ : « ليدخلنّ هذا الدين ما دخل عليه الليل »

فكما يجرّد المعنى هنا للحكم الذى جعل « الليل » من الوصول إلى كل مكان ، ولم يكن لاعتبار ما اعتبروه من شبه ظلمته وجه من التأويل ، كذلك يجوز أن يتجرّد فى البيت له ، ويكون ما ادّعوه من الإشارة بظلمة الليل إلى إدراكه النابغة ساخطا ــ ضربا من التعمّق والتطلب ــ لعلّ الشاعر لم يقصده .

---

(1) أسرار البلاغة : ...

وأحسن ما ينتصر به لهذا المعنى أن يقال : إن النهار بمنزلة الليل فى وصوله إلى كل مكان ، فما من موضع من الأرض إلا ويدركه كل واحد منهما ، فكما أن الكائن فى النهار لايمكنه أنْ يصير إلى مكان لا يكون به ليل ، كذلك الكائن فى الليل لا يجد موضعا لا يلحقه فيه نهار ، فاختصاصه الليلَ دليل على أنه قد روّى فى نفسه ، فلما علم أن حالة إدراكه ، وقد هرب من النعمان بن المنذر حالة سخط وغضب وانتقام رأى التمثيل بالليل أولى .

ويمكن أن يزاد فى نصرة هذا المعنى وتوكيده وتجليته بقول الشاعر :

نعمة كالشمس لما طلعتْ بَثّت الإشراق فى كل بلد

وذلك أنه قصد ههنا نفس ما قصده النابغة فى تعميم الأقطار ، والوصول إلى كل مكان ، إلا أن النعمة لما كانت تسر ، وتؤنس ، أخذ المثل لها من الشمس .

ولو انه ضرب المثل لوصول النعمة إلى أقاصى البلاد ، وانتشارها فى العباد ، بالليل ، ووصوله إلى كلّ بلد ، وبلوغه كلّ أحد ، لكان قد أخطأ خطأ فاحشا .

إلّا أنّ هذا وإن كان يجيء مستويا فى الموازنة ، فالفرق كبير بين ما تكره من الشبه ، وما تحبّ ، لأنّ الصفة المحبوبة إذا اتصلت بالغرض من التشبيه نالت من العناية بها ، والمحافظة عليها قريبا مما يناله الغرض نفسه ، وأما ما ليس بمحبوب ، فيحسن أن تعرض عنها صفحا ، وتدع الفكر فيها(١) .

وانظر إلى براعة عبدالقاهر وقدراته الذوقية المتجدّدة فى النظر إلى بيت النابغة والعلّة فى ترك النابغة أن يمثل « بالنهار » ، وإن كان بمنزلة « الليل » فيما أراده ، أنّ هذا الخطاب كان من النابغة بالنهار لا محالة ، وإذا كان النابغة يخاطب النعمان بن المنذر ، وهو فى النهار ، بَعُدَ أن يضرب المثل بإدراك النهار له ، وكان الأولى أن يمثل بادراك الليل الذى ينتظر إقباله ، ويتوقع زحفه على النهار .

فكأنه قال : وهو فى صدر النهار ، أو فى آخره : لو سرتُ عنك ، لم أجد مكانا يقينى الطلب منك ، ولكان إدراكك لى ، وإن بعدت واجبا كإدراك هذا الليل

(١) المرجع السابق : ٢٢١

المقبل فى عقب نهارى هذا إياى ، ووصوله إلى أى موضع بلغت من الأرض .

وههنا شيء آخر ، وهو أن تشبيه النعمة فى البيت الأخير بالشمس ، وإن كان من حيث الغرض الخاص ، وهو الدلالة على العموم ، فهناك الشبه الآخر من كونها مؤنسة للقلوب ، وملبسة العالم البهجة والبهاء كما تفعل الشمس ، وكان هذا الشبه حاصلا على سبيل العرض ، وبضرب من التطفل .

فإن تجريد التشبيه لهذا الوجه الذى هو الآن تابع ، وجعله أصلا ومقصودا على الانفراد مألوف معروف ، كقولنا : نعمتك شمس طالعة .

وليس كذلك الحكم فى الليل ، لأن تجريده لوصف الممدوح بالسخط مستكره ممقوت ، حتى لو قلت : أنت فى حال السخط ليل ، وفى الرضى نهار ، فطفقت هكذا تجعله بسخطه ، لم يحسن منك ذلك .

وإنما الواجب أن تقول : النهار ليل على من يغضب عليه ، والليل نهار لمن يرضى عنه ، وزمان عدوك ليل كله ، وأوقات وليك نهار كلها :

كما قال الشاعر :

أيامنا مصقولة أطرافها   بك والليالى كلها أسحار

وقد يقول الرجل لمحبوبه : أنت ليلى ونهارى : أى بك تضيء الدنيا وتظلم ، فإذا رضيت فدهرى نهار ، وإذا غضبت فدهرى ليل ، كما تقول : أنت دائى ودوائى ، وبرئى وسقامى ، ولا تكاد تجد أحدا يقول : « أنت ليل » على معنى أن سخطك تظلم به الدنيا ، لأن هذه العبارة بالذم والوصف بالظلمة وسواد الجلد ، وتجهم الوجه أخص ، وبأن يراد بها أخلق ، وهذا المعنى منها إلى القلب أسبق[1] .

وليت عبد القاهر الذى اتخذ من الجملة وحدة متكاملة تكامل أعضاء الجسد الواحد بما تشتمل عليه من فكر وعاطفة ، اتجه بذوقه الفذ إلى إدراك عالم القصيدة كوحدة للعمل الفنى ، يموج بألوان من الأسرار الفكرية والشعورية والخيالية الرائقة ، إذن لحللنا لعبد القاهر ، فى هذا العصر ، وتهنا على نقاد العصر الغربيين ، بأن عبد القاهر أدخل منهم فى مجال المعاصرة ، بل هو سابق للزمان والمكان ، ومحلق فوق الزمان والمكان ، ولكنها طبيعة الأشياء ، أن تقف ظروف العصر بنابغيه عند حد

---

(١) المرجع السابق : ٢٢٢ ــ ٢٢٣

معين من التفوق ، لتترك للأجيال المستقبلة مواصلة المسيرة ، ليتصل الماضي بالحاضر ، وينفذ الحاضر بمقاييسه الفنية أو ببعضها ، إلى أعماق المستقبل ، فيشيع فى جوانبها حرارة ووهجا ونورا من التراث الخالد .

النقد أدب

يذهب صاحب الغربال إلى أن الناقد لا يعاب ، لكونه لا ينتج أدبا ، ويقصد بذلك إلى أنه لا ينظم قصيدة ، ولا يكتب قصة ، ولا يؤلف مسرحية ، فلماذا لا يكون النقد ضربا من الأدب ؟ أليس الناقد شارحا ومفسرا ومعلّلا للأدب ، ومقيّما للأديب ؟ فماذا بقي بعد ذلك ؟ بقى الإنشاء ، والإنشاء لون من الأدب ، والنقد وصف ، والأدب إما إنشائى أو وصفىّ وكلاهما على مستوى عال من الفنية والإدراك .

ومن جهة ثانية فالناقدأديب ، يتذوق الأدب ، ويصل بروحا نيته إلى أعماق الأفكار والأحاسيس والخيالات والصور التعبيرية، سواء فى الشعر ، أو فى القصة ، أو فى المسرحية ، إنه يعايش الأديب معايشة كاملة ، ويستغرق فى عالمه استغراقا كاملا ، حتى يتفاعل ويهتز ويطرب ، أو يتقبض ، ويزورّ ، وتتقلص عضلاته وأساريره ، من هنا يستطيع الناقد أن يدخل إلى مستودع روح الشاعر والقصاص والمسرحى ، ويتفقد مخبآت كل واحد منهم ، حتى تتولد فيه حالة نفسية كالتى تمخضت فيهم ، فيصبح كأنه الشاعر ، وكأن القصيدة من نسج خياله ، والقصاص ، وكأن القصة من وحى موهبته ، والمسرحىّ ، وكأن المسرحية من بنات ريشته الفنية .

وما من ناقد إلا وهو يستطيع أن ينتج أدبا ، لأنه ما دام يحمل هذا الطبع المتذوق ، وهذا الذوق المطبوع على الإحساس بالجمال ، وما دام يتمتع بهذا الكم الهائل من الثقافة ، وما دام يحمل فى أحشائه فكرا متوقدا ، وعصيرا ثقافيا زائدا ، وسباحة هائلة فى آفاق الخيال ، فما الذى يحول بينه وبين الأدب الإنشائى ؟ ألا يستطيع من يكتشف الأدب الإنشائى ، والأديب الإنشائى أن يكون أديبا قبل أن يكون ناقدا ؟

وعلى الجملة فالعلاقة وثيقة بين النقد والأدب ، فالناقد يقوم على الفهم ، والتقدير ، والموازنة ، ويعتمد على الذوق المهذب المصفى الذى هو مزاج من العقل والعاطفة والخيال ، وثمرة لمواهب فنية ، ودراسات قديمة ، ويكمن الفرق بينه وبين الأدب بمعناه الخاص بأن الأدب سابق ، والنقد لاحق ، وأن الأدب يتصل بالطبيعة

اتصالا مباشرا ، والنقد يراها فيما يتناول من آثار الشعراء والكتاب ، والأدب إيجابى ، ينتج ما نقرأ أو نسمع ، شعرا ، أو خطابة أو قصة ، والنقد فى الأصل سلبى ، يحاسب الأديب ، ويقدّر آثاره ، وقد يكون إيجابيا يهدى إلى السبل القويمة للإنشاء ، والأدب ذاتى ، يصوّر شخصية الأديب ، وموهبه الخاصة ، ولكن النقد مزيج من الذاتية والموضوعية ، فهو مقيد بأصول علمية مقررة من جهة ، ومتأثر بالذوق الناقد ووجهة نظره من جهة ثانية .

وهذا يدل على أن الأدب فن خالص ، والنقد فيه من الفن والعلم ، وأخيرا يكون الأدب إنشاء ، والنقد وصفا فى الاصطلاح الحديث[1] »

الحاجات الروحية المشتركة بين الأفراد والأمم :

ولعلك تقف معى دقائق معدودة ، لنتبين هذه المعانى الروحية التى أثارها صاحب الغربال فى نقده أمام عبد القاهر فى جولة أخرى ، حينما يبرز تأثير التمثيل النفسىّ ، ويقرّر أنه مما اتفق العقلاء عليه : أن التمثيل إذا جاء فى أعقاب المعانى ، أو برزت هى باختصار فى معرضه ، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته ، كسا أبّهة ، وكسبها منقبة ، ورفع من أقدارها ، وشبّ من نارها ، وضاعف قواها فى تحريك النفوس لها ، ودعا القلوب إليها ، واستثار لها من أقاصى الأفئدة صبابة وكلفا ، وقسر الطباع على أن تعطيها محبّة وشغفا .

فإن كان مدحا كان أبهى وأفخم ، وأنبل فى النفوس وأعظم ، وأهزّ للعطف ، وأسرع للإلف ، وأجلب للفرح ، وأغلب على الممتدح ، وأوجب شفاعة للمادح ، وأقضى له بغرّ المواهب والمنائح ، وأسير على الألسن وأذكر ، وأولى بأن تعلقه القلوب وأجدر .

وإن كان ذمّا كان مسّه أوجع ، وميسمه ألذع ، ووقعه أشدّ ، وحدّه أحدّ ، وإن كان حجاجا كان برهانه أنور ، وسلطانه أقهر ، وبيانه أبهر ، وإن كان افتخارا كان شأوه أبعد ، وشرفه أجدّ ، ولسانه ألدّ .

وإن كان اعتذارا كان إلى القبول أقرب ، وللقلوب أخلب ، وللسخائم أسلّ ، ولغرب الغضب أفلّ ، وفى عقد العقود أنفث ، وعلى حسن الرجوع أبعث . وإن كان وعظا كان أشفى للصدر ، وأدعى إلى الفكر ، وأبلغ فى التنبيه والزجر ، وأجدر

---

(١) أصول النقد الأدبى : للأستاذ أحمد الشايب : ص ٥٠

بأن يجلىّ الغيابة ، ويبصّر الغاية ، ويبرىء العليل ، ويشفى الغليل[1] .

ولا يكتفى عبد القاهر بأن يسوق هذا التحليل النقدى النظرى ، ولكنه يشفعه بأمثلة رائعة من الشعر ، تكشف عما يعتمل فى بركان النفس من حاجات ودوافع ، مثل قول البحترى :

دان على أيدى العفاة وشاسع   عن كل ندّ فى الندى وضريب
كالبدر أفرط فى العلوّ وضوؤه   للعصبة السارين جدّ قريب

ويستميح قارئه أن يفكر فى حاله وحال المعنى معه وهو فى البيت الأول ، لم ينته إلى الثانى ، ولم يتدبر نصرته إياه ، ثم يقيسها على الحال وقد وقف على البيت الثانى ، وتأمّل طرفيه ، فسوف يعلم بُعْد ما بين حالتيه ، وشدة تفاوتهما فى تمكن المعنى لديه ، وتحببه إليه ، ونبله فى نفسه ، وتوفيره لأنسه ، ليحكم أخيرا بالصدق لعبد القاهر فيما قال ، وبالحق فيما ادّعى .

وكذلك على القارىء أن يتعهد الفرق بين أن يقول : فلان يكدّ نفسه فى قراءة الكتب ، ولا يفهم منها شيئا ، ثم يسكت ، وبين أن يتلو الآية الكريمة « مثل الذين حمّلو التوراة ثم لم يحملوها كمثل الحمار يَحْمِلُ أسْفَاراً »

وينشد قول الشاعر :

زوامل للأشعار لا علم عندهم   بجيّدها إلا كعلم الأباعر
لعمرك ما يدرى البعير إذا غدا   بأوساقه أو راح ما فى الغرائر

والفصل بين أن يقول : أرى قوما لهم بهاء ومنظر ، وليس هناك مخبر ، ويقطع الكلام ، وبين أن يتبعه نحو قول الحكيم : أما البيت فحسن ، وأما الساكن فردىء .

وقول ابن لنكك :

فى شجر السرو منهمُ مثل   له رُواء وماله ثمر

وقال ابن الرومى :

فغدا كالخلاف يورق للعـيْـن   ويأبى الإثمار كل الإباء

(١) أسرار البلاغة ٩٢ وما بعدها .

وقول الآخر :

فإن طرّة راقتك فانظر فربما أمرّ مذاق العود والعود أخضر

وانظر إلى المعنى فى الحالة الثانية ، كيف يورق شجره ويثمر ، ويفترّ ثغره ويبسم ، وكيف لا تجتنى العسل من مذاقته ، كما ترى الحسن فى هيئته ولباسه ، وأنشد قول ابن لنكك :

إذا أخو الحسن أضحى فعله سمجا رأيت صورته من أقبح الصور

وتبيّن المعنى ، واعرف مقداره ، ثم أنشد البيت بعده :

وهبك كالشمس فى حسن ألم ترنا نفرّ منها إذا مالت إلى الضرر

وانظر كيف يزيد شرفه عندك .

وتأمل كذلك بيت أبى تمام :

وإذا أراد الله نشر فضيلة طويت أتاح لها لسان حسود

مقطوعا عن البيت الذى يليه ، والتمثيل الذى يؤديه ، واستقص فى تعرف قيمته على وضوح معناه ، وحسن مزيته ، ثم أتبعه إياه .

لولا اشتعال النار فيما جاورت ما كان يعرف طيب عرف العود

وانظر : هل نشر المعنى تمام حلته ، وأظهر المكنون من حسنه وزينته ، وعطرك بعَرْف عوده ، وأراك النضرة فى عوده ، وطلع عليك من مطلع سعوده ، واستكمل فضله فى النفس ونبله ، واستحق التقديم كله إلا بالبيت الأخير ، وما فيه من التمثيل والتصوير ؟

وكذلك فرق فى بيت المتنبى :

ومن يك ذا فم مرّ مريض يجدْ مُرًّا به الماء الزلالا

لو كان سلك بالمعنى الظاهر من العبارة كقولك : إن الجاهل الفاسد الطبع يتصوّر المعنى بغير صورته ، ويخيّل إليه فى الصواب أنه أخطأ ، هل كنت تجد هذه الروعة ؟ وهل كان يبلغ من ردّ الجاهل وقمعه والتهجين له والكشف عن نقصه ما بلغ التمثيل فى البيت ؟

وقابل بين أن تقول : إن الذى يعظ ولا يتعظ يضر بنفسه من حيث ينفع غيره — وتقتصر عليه — وبين أن تذكر المثل فيه على ما جاء فى الخبر من أن النبى ﷺ قال : « مثل الذى يعلم الخير ، ولا يعمل به مثل السراج الذى يضىء للناس ، ويحرق نفسه » ويروى : « مثل الفتيلة تضىء للناس وتحرق نفسها »

وكذلك وازن بين قولك للرجل وأنت تعظه : « إنك لا تجزى على السيئة حسنة ، فلا تغرّ نفسك » وتمسك ، وبين أن تقول فى أثره : إنك لا تجنى من الشوك العنب ، وإنما تحصد ما تزرع »

وكذا بين أن تقول : لا تنثر الدرّ قدّام الخنازير ، أو لا تجعل الدرّ فى أفواه الكلاب ، وتنشد نحو قول الإمام الشافعى رحمه الله :

أأنثر درّا بين سارحة الغنمْ وأنثر منظوما لراعية النعمْ

....

فمن منح الجهال علما أضاعه ومن منع المستوجبين فقد ظلمْ

وكذا أن تقول : الدنيا لا تدوم ، ولا تبقى ، وبين أن تقول : « هى ظل زائل ، وعارية تستردّ ، ووديعة تسترجع » وتذكر قول النبى ﷺ « من فى الدنيا ضيف ، وما فى يده عارية ، والضيف مرتحل ، والعارية مؤداة »

وتنشد قول لبيد :

وما المال والأهلون إلا ودائع ولا بد يوما أن تردّ الودائع

وقول الآخر :

إنما نعمـــة قوم متعـــة وحياة المرء ثوب مستعـار

والعلل والأسباب لذلك كله أن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفى إلى جلىّ ، وتأتيها بصريح بعد مكنىّ ، وأن تردّها فى الشىء تعلمها إياه إلى شىء آخر هى بشأنه أعلم ، وثقتها به فى المعرفة أحكم ، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس ، وعما يعلم بالفكر ، إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع ، لأن العلم المستفاد من طرق الحواسّ ، أو المركوز فيها من جهة الطبع ، يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر فى القوة والاستحكام ، وبلوغ الثقة فيه غاية التمام ، كما قالوا : « ليس الخبر كالمعاينة ، ولا الظن كاليقين[1] »

(١) أسرار البلاغة ٩٨ وما بعدها :

هذه المعانى حتى تعتمل فى نفوس البشر جميعا ، لا تتقيد بزمان ولا مكان ، ولا تعبث بها ريح الحياة المختلفة ، ولا تتأثر باختلاف الأذواق ، لأنها وليدة العوامل النفسية ، أو وليدة الغرائز الطبيعية فى الإنسان .

والتعبير عن هذه المعنى فى صياغة أدبية يبرزها من عالم الضمير إلى العالم المحسوس ، ولقد رأينا عبد القاهر يبدع من خلال الأمثلة التى مضت فى صلة هذه المعانى بمجال الصفاء الوديع ، وكيف تنكشف من أصدافها المضيئة فى صور مادية من التراكيب المنظومة ، هذه المعانى الطبيعية فى النفس البشرية حقائق لا مجال لاختلاف عندها ، أو تعدد وجهات النظر حولها ، أليست الآمال والآلام والأوجاع والصدق والكذب والحب والكراهية والبخل والكرم حقائق تعج بها الحياة ، وتتطلب تصويرها فى قوالب فنية مرسومة ؟

وأليس الإنسان بما فى داخله من دنيا الغرائز هو المحور الذى تدور حوله الحياة بكل متناقضاتها ، وتتفاعل معه ، ويتفاعل معها ؟ ويجىء الأدب ، ليصور محور الحياة ، أو حقيقتها الكبرى ، وهى الإنسان بكل ما فيه ، وماله ، وما عليه ؟ كم كان عبد القاهر رائعا فى نقده التحليلى لهذه النماذج التى صورت بعض معالم النفس ، مستمدا قدرته فى هذا التحليل من طاقته الروحية الذوقية الجميلة .

وكم كانت المعانى ، أو أرواح الكلمات ، تنبض من خلال النظم فى الأبيات التى ساقها صاحب الدلائل ، ولكل كلمة رنين ، وصبغة ، ولون ، ولكل جملة حظها من النغم الموسيقى ، فى تآلف مفرداتها ، ودقة العلاقات فيما بينها ، بحيث تولد عن ارتباط معانيها معنى رائق ، ومن اندماج ألوانها صورة واضحة معبرة ، ومن انسجام نغماتها لحن تستريح لوقعه الأنفاس ، وتهدأ ، وتطمئن .

٧ ـــ فى الذوق الأدبى للأستاذ احمد الشايب

يخلص أستاذنا المرحوم احمد الشايب من خلال نظرته فى المعاجم عن معنى التذوق إلى أنه فى معناه الحسى الأول علاج الأشياء باللسان ، لتعرف طعمها ، ويتبع ذلك الدلالة على ثمرة الذوق من حلاوة ، أو ملوحة ، أو مرارة ، أو حموضة ، ثم النفور من الأشياء ، أو الاطمئنان إليها .

وانتقلت الكلمة بعد ذلك إلى علاج الأشياء بالنفس ، لتعرف خواصها الحسنة أو الذميمة ، كحسن الألوان وتناسبها وجمال الألفاظ وبلاغتها ، وروعة الأنغام

واتساقها ، وعكس ذلك ، وبهذا دخلت دائرة الفنون الجميلة ، لتدل على هذه الملكة أو الموهبة التى تدرك ما فى الآثار الفنية من كمال وجمال ، أو نقص ودمامة ، وكانت فى الأدب لتدرك حسن التعبير اللغوى ، أو قصوره ، فتمهّد بذلك للحكم السديد ، والتفسير الواضح الصحيح .

ويستدلّ على ما ذهب إليه بتعريف الأستاذ حامد عبد القادر للذوق : بأنه قوة يقدّر بها الأثر الفنىّ ، أو هو ذلك الاستعداد الفطرى المكتسب الذى نقدر به على تقدير الجمال ، والاستمتاع به ، ومحاكاته بقدر ما نستطيع فى أعمالنا وأقوالنا ، وأفكارنا .

ويقول الأستاذ احمد ضيف : « ولا يصح أن يبنى النقد على الأذواق الخاصة ، لأن الذوق استحسان ما يحبه الإنسان ، ويميل إليه ، وهذا غير ما يراد من النقد ، إذ النقد الصحيح تحليل فكر شخص آخر غير فكر القارىء نفسه ، واندماج الإنسان فى نفس غيره ، ليفهمه بفكره ، ويدرك عقله بعقله ، والذوق تحليل نفس القارىء ، تبعاً لمناسبة ما يقرأ ، وبسبب ما يجده ، مما هو فى نفسه فى كلام غيره ، إذ شعور القارىء بسروره ، ورضاه عمّا يقرأ ، هو فى الحقيقة ناشىء من أنه وجد ما يحبّه ، وما يميل إليه ، وذلك شىء من خواصّ نفسه ، وميولها الذاتية ، فكأنه إنما وجد فيما يقرأ نفسه ، لا نفس الكاتب ، وعجب بميوله وآرائه ، لا بميول الكاتب وآرائه ، أو أنه وجد إنسانا غيره صوّر نفسه بالصورة التى هى عليها ، ووجد أفكاره يعبّر عنها غيره ، فهو إذ فهم ذلك فإنما يفهم نفسه[1] »

فالذوق من هنا هو القوة التى يقدّر بها الأدب ، وتبيّن قيمةُ نصوصه ، ودرجتها ، فكأن الذوق هو دعامة النقد الأدبى وأداته .

وليس الذوق ملكة بسيطة كما قد يتوهم ، ولكنه مزيج من العاطفة والعقل والحسّ ، ولعل ذلك من أسباب اختلافه باختلاف الأفراد ، إذ يندر أن تجد اثنين يتفقان فيما يصيبان من هذه العناصر كيفا وكما ، وكان لذلك من غير شك مظاهر فى نقد الأدب ، فمن غلب على ذوقه عنصر الفكر آثر شعراء المعانى كأبى تمام وابن الرومى والمتنبى والمعرّى ، وفضّل كتاب الثقافة كالجاحظ وابن خلدون ، ومن غلبت عليه العاطفة فتن بشعراء النسيب والحماسة والعتاب ، وبالخطباء والوصّاف ، ومن كان شديد الحسّ فضل أسلوب البحترى وشوقى ، كما يفضل الموسيقى والرسم

(١) حامد عبد القادر فى علم النفس ، ج٣ ص ٣٤٧ ؛ ومقدمة لدراسة بلاغة العرب لأحمد ضيف : ص ٩٢

الجميل . والمقرر أن الذوق هبة طبيعية ، ينمّيها الدرس ، ويهذّبها ، ويسمو بها إلى درجة محمودة .

فالأديب ذو الفطرة الذوّاقة يفيد من قراءة الأدب ، ومعالجة الفنون ، ويكون لتربيته العقلية والعلمية دخل كبير فى سداد أحكامه الأدبية واتزانها ، كما يكون أقدر على إنشاء الأساليب البارعة ، وصوغ الأخيلة الجميلة ، وصدق التعبير عن أسمى العواطف وأصدقها .

ويمثل أستاذنا الشايب بما لحظه عبد القاهر فى قول الشاعر — وإن لم يفسره — وتمثل به أبو بكر رضى الله عنه حين أتاه كتاب خالد بالفتح وهزيمة الأعاجم .

تمنّانا ليلقانا بقوم تخال بياضَ لأمِهِمُ السرابا
فقد لاقيتنا فرأيت حربا عَوانا تمنع الشيخ الشرابا

وقال عبد القاهر : انظر إلى موضع الفاء فى قوله : فقد لاقيتنا ، فرأيت حربا ، ولم يزد على ذلك ، ويزيد أستاذنا الشايب بأن هذه الفاء — فيما يرى — صلة بين أمل العدوّ الخائب ، وشماتة عدوّه الظافر ، وهى كذلك رمز المفاجأة الخطيرة ، والوجه المنتصر يلقى الوجه المغلوب .

وكذلك فى قول العباس بن الأحنف :

قالوا : خراسان أقصى ما يراد بنا ثم القفول ، فقد جئنا خراسانا

فإنها هنا رمز الأمل الموعود ، والرغبة فى العودة ، ومحاسبة القائلين ، والتفاتة القلب إلى الوطن الأول .

ونزيد على ذلك بأن الفاء للعاقبة ، والعاقبة فى القول الأول ، لقاء فى حرب عوان ، يكون بعدها فرح بالنصر ، واستبشار بالأمل فى ارتفاع كلمة الله .

والعاقبة فى القول الثانى الارتياح لأداء المهمة التى قصدوا خراسان من أجلها ، وتهياج الحنين إلى أحبائهم فى الوطن الأول .

والذوق بعد ذلك أقسام : فمنه الذوق الحسن ، ومنه الذوق الردىء أو الفاسد ، والنوع الأول هو المراد فى باب النقد ، وإليه تنصرف كلمة الذوق إذا أطلقت ، ويذكر أستاذنا الشايب وصف صاحب الوساطة له بقوله : « وإنما تعنى الذوق المهذّب الذى صقله الأدب ، وشحذته الرواية ، وجلته الفطنة ، وألهم الفصل بين

الردىء والجيد ، وتصور أمثلة الحسن والقبيح .

ومنه ذوق حسي يتصل بالطعوم والألوان والأصوات والروائح والمناظر ، ومعنوى يتجه ألى الأخلية والأفكار والأخلاق والمذاهب والأنظمة والقوانين .

وقد يقسّمونه إلى ذوق سلبى ، يدرك الجمال ، ويحسّه ، ويتذوقه ، دون القدرة على تفسير ما يدرك وتعليله ، وذوق إيجابى ، يدرك الجمال ، يعلله .

على أن من أسباب الجمال ما لم يمكن وصفه أو تعليله ، لأنه نتاج عبقرية معقّدة ، فجاء عجيبا ساحرا ، تسكن إليه القلوب ، وتحار فى تعليله العقول ، وقد يكون من أسباب سحره سموّ الخيال ، وبساطة الأداء ، أو طبع الأديب ونفسيته العجيبة ، أو كل ذلك وسواه ، وربما كان أهم تقسيم للذوق هو انقسامه إلى عام وخاص ، ويمكن أن يضاف إلى هذين قسم ثالث هو الذوق الأعمّ الذى يشترك فيه الناس بحكم طبيعتهم الإنسانية ، التى تحب الجمال ، وتتذوقه طبيعيا كان أم صناعيا .

وهذا القدر المشترك بين النفوس البشرية هو الذى يجمع بينها ، أو بين المتأدبين منها فى الإعجاب بهومير وشكسبير وجوته والمعرّى والمتنبى ، ثم يجمع بينها فى الإعجاب بمشاهد الطبيعة الجميلة ، وبالفضائل العامة ، والأفعال المجيدة .

والذوق الأدبى كالأدب ، والشخصية ، والأخلاق ، ليس صلبا ثابتا ، وإنما يخضع لمؤثرات تؤثر فيه ، فتغير من خواصه ، وتجعل له تاريخا ذا أطوار متعددة ، منها .

(أ) البيئة :

فالذوق عند البدو ، غيره عند الحضر ، لما بين البيئتين من فروق مادية ومعنوية ، تطبع عناصر الذوق بطابعها فى كلتيهما ، هى فروق بين الرقة والخشونة ، بين المعرفة والجهالة ، وبين الاستقرار والاضطراب ، وبين البساطة والتعقيد ، هى فروق بين ذوق يطمئن إلى العناصر الخيالية الصحراوية ، وإلى المعانى القريبة الصريحة ، والفضائل البدوية ، وبين ذوق لا يرضى إلا بصورة الترف ، وعميق المعانى ، وأخلاق المدن ، والاحتياط فى الأداء والصنعة أو التصنيع .

(ب) الزمان :

ومن المقرّر أن تقدم الزمان ، وانتقال الإنسان من عصر إلى آخر فى درجات الرقى من شأنه أن يغيّر فى مقوّمات حياته ، فتزداد معارفه ، وتتعمق معانيه ، وترقى فنونه ،

ويتأثر بغيره من الأمم ، ويظهر على ثقافات أجنبية عديدة الجوانب ، فيتهذب عنصره الإنسانى ، ويتغير لذلك ذوقه ، وقد يتغير من البساطة إلى التعقيد ، ومن الخشونة إلى الرقة ، وقد يترقى فى درجات الحضارة ، فيتشكل بما يتقرر فى عصره من أساليب متبعة ، ومذاهب مبتكرة ، وهكذا يكون الذوق الأدبى حلقة تاريخية تصوّر خلاصة الجهود الثقافية والتهذيبية لعصر من عصور التاريخ الأدبى .

(حـ) الجنس :

وهو فى أصله ثمرة المكان والزمان ، لأن معنى الجنس ، أو الأصل الواحد جماعة سكنوا مكانا واحدا ، وخضعوا فى حياتهم لعوامله عهودا طويلة ، فنشأت فيهم طائفة من العادات والأخلاق وطرق الفهم والإدراك ، مما كونته البيئة فى مواهبهم واستعدادهم على شكل خاص ، يخالفون فيه سواهم ممن انجبتهم بيئة أخرى .

ولكل جنس طابعه الذوق الأدبى الذى يقوم على خواصّ معنوية ونفسية لهذا الجنس ، يظهر ذلك فى ميل اللاتينيين إلى رقة الأسلوب وجماله ، وإلى حرية الأداء ، وروعة الخيال ، وذلك فى الآداب الفرنسية والايطالية ، وميل الجرمانيين إلى الجزالة والقوة والميل إلى التجديد ، والأدب العربى ظهرت فيه أذواق متباينة ، وطبائع مختلفة ، فظهر الذوق الفارسىّ فى بشار وأبى نواس وابن المقفع ، والذوق الرومى فى ابن الرومى ، والذوق المصرى فى البهاء زهير .

ويختلف ذوق الرجال عن ذوق النساء ، فمن يقرن شعر الخنساء ، وليلى الأخيلية بشعر الرجال فى عصرهما وأقطارهما يجد فرقا واضحا ، فالنساء أرق أسلوبا ، وأقرب معانى ، وأبسط خيالا .

(ء) التربية :

فقد تجد جماعة من جنس واحد ، وبيئة واحدة ، وزمان واحد ، وهم مع ذلك متباينو الأذواق ، بسبب اختلافهم فى الثقافة والدراسة والتهذيب الذى ظفر به كل منهم ، والحياة الخاصة من لين وخشونة ، وفضائل أو رذائل ، وصحب وعشير .

والأمثلة على هذا كثيرة منبثة فى تضاعيف الآداب الإنسانية ، نكتفى منها بموقف ابن الرومىّ ، حين قيل له : لم لا تشبّه كتشبيهات ابن المعتز ؟ فقال : مثل ماذا ؟

فقيل : كقوله فى الهلال :

انظر إليه كزورق من فضة　　قد أثقلته حمولة من عنبر

فقال : ثم ماذا ؟

فقيل له : قوله فى الآزريون ، وهو زهر أصفر فى وسطه خمل أسود :

كأنّ أزريونهـــا غبُّ سماء هاميــةْ
مداهـــن من ذهب فيها بقايا غاليــةْ

فصاح ابن الرومى : واغوثاه ! لا يكلف الله نفسا إلا وسعها ، ذلك إنما يصف ما عون بيته ، لأنه ابن خليفة ، وأنا أىّ شىء أصف . ولكن انظر إذا وصفت : أين يقع قولى من الناس ؟

فهل لأحد مثل قولى قط فى قوس الغمام :

وقد نشرتْ أيدى الجنوب مطارفا من الجوّ دُكْنًا والحواشى على الأرض
يطرِّزها قوس السحاب بأخضر على أحمر فى أصفر إثر مبيضّ
كأذيال خَوْد أقبلتْ فى غلائل مصبَّغةٍ والبعضُ أقصر من بعض

(هـ) الشخصية الفردية أو المزاج الخاص :

يرى « مكدوجل » أن المزاج هو مجموعة الآثار التى تحدثها فى الحياة العقلية التغيرات الغذائية والكيماوية التى تحدث باستمرار فى أنسجة الجسم ، ويعنينا هنا ما يلاحظ من تفاؤل صاحب المزاج الدموى ، أو تشاؤم السوداوى ، وما لنحو ذلك من أثر فى الذوق الأدبى إنشاء ونقدا ، فهذا ابن الرومى كان متطيّرا حادّ المزاج ، مريض الطبع ، أنشده بعضهم : .

ولما رأيتُ الدهر يُؤذِن صرْفه بتفريق ما بينى وبين الحبائب
رجعتُ إلى نفسى ، فوطنتها على ركوب جميل الصبر عند النوائب
ومن صَحِب الدنيا على جوْر حكمها فأيامه محفوفــة بالمصائب
فخذ خلسة من كلّ يوم تعيشه وكن حذرا من كامنات العواقب
ودعْ عنك ذكر الفألِ والزجر واطّرح تطيّر جار أو تفاؤل صاحب

فبقى ابن الرومى مبهوتا ينظر إليه ، ثم تبيّن الحاضرون أنه شغل قلبه بحفظ هذه الأبيات ، ومن الطبيعى أن يُعْنى صاحب هذا المزاج بمثل هذه الأبيات ، وهو القائل :

لما تؤذن الدنيا به من صروفها   يكونُ بكاء الطفل ساعةَ يولَدُ
وإلّا فما يبكيه منها وإنها   لأرحب مِمَّا كان فيه وأرغدُ
إذا أبصر الدنيا استهلّ كأنه   بما سوف يلقىٰ من أذاها مهدّد

فقد خلع على الدنيا من مزاجه الحزين المتشائم ، وأبكى الطفل حين الولادة من كوارثها المرقوبة ، ومثله فى ذلك أبو العلاء المعرّى ، فى حين أن البحترىّ يخلع على الربيع بهجة من نفسه وحسّه فتشيعُ فيه الحياة والجمال .

وأخيرا : ما قيمة هذا الذوق الأدبى ؟ وماذا يفيد الناقد ؟

الذوق السليم هو عدّة الناقد ووسيلته الأولى ، فإليه يرجع إدراك جمال الأدب ، والشعور بما فيه من نقص ، وإليه نلجأ فى تعليل ذلك وتفسيره ، وبه نستعين فى اقتراح أحسن الوسائل ، لتحقيق الخواصّ الأدبية المؤثرة ، والذوق يفيد فى إنشاء الأدب أيضا ، فإنّ ما ينشئه الكاتب أو الشاعر ثمرة ذوقه الأدبى ، وصورته الدقيقة . كذلك اختيار النصوص الأدبية متأثر بالذوق ، خاضع له ، وذو الذوق الجميل يختار الأدب الجميل .

هذا الذوق الأدبى قد يبلغ به الأمر إلى أن يصير ملكة تسبق العقل فى الأحكام ، وتؤدى عملها النقدى بطريقة تكاد تكون عادية أو آلية ، فتصدر عنه الملاحظات والفصل فى المسائل الفنية ، دون أن يعرف صاحبه لشىء من ذلك علّة ووجها ، إنما هى صدى لما بعثته الأشياء فى نفس الناقد من تأثير ، ويظهر أن علّة ذلك ما تنتهى إليه نفسية الناقد من تعقيد لم يشرح ، أو من عبقرية فى هذه الناحية ، سمت على القواعد الوضعية والقوانين العلمية[1] .

هذه خلاصة مركّزة لما ذهب إليه أستاذنا احمد الشايب حول مفهوم الذوق الأدبى وقيمته الفنية وصلته بالطبع والمران والثقافة ، وهو رأى أفاد من ناحيتين هامتين : ناحية الغرب ، وناحية الشرق ، فناحية الغرب تظهر فيما أفاده من « ونشستر » الناقد الانجليزى ، « ووليام مكدوجل » عالم النفس الانجليزى المشهور .

وناحية الشرق تظهر فيما ظهر عليه واستساغه لكل من ابن سلّام وابن قتيبة والجاحظ وعبد القاهر وابن رشيق وابن سنان .

---

(١) أصول النقد الأدبى : ١١٩ وما بعدها بتصرف

لقد انطلق هذا الناقد الكبير من قاعدة التراث العربى ، بعد أن غربل النصوص النقدية العربية غربلة منهجية إلى نصوص النقد الانجليزى ، يتملاها ، ويتفحصها ، ويقيسها بما أدرك من نصوص النقد العربى ، فإذا وجد فيها جديدا أضافه إلى نفسه ، وإذا وجد فيها ما فى تراث أمته ازدادت نفسه يقينا بثقافة آبائه وأجداده ، وفكرهم وعواطفهم واتجاهاتهم النقدية .

وتلكم هى الطريقة التى نؤمن بها ، ونرتضيها فى دراستنا الأدبية والنقدية » لابد من النظر الطويل المتأنى الرزين إلى ماضينا ، نعبّ من زلاله الصافى ، ونروى ظمأنا ، لأنه نبض حيوى فى جسم الإنسانية ، شارك فى بنائها وتحضّرها فترة طويلة من الزمان ، فكيف لا نيمم وجوهنا شطره ، نتزود منه ، وننعم بخير ما فيه .

ومن جهة ثانية نتطلع إلى مستقبلنا ، فنطلع على خير الثمار النقدية والأدبية فى عيون الآداب الأجنبية ، فنغذى حاضرنا ، ونعدّه إعدادا علميا وأدبيا بطريقة منهجية لاكتشاف مستقبلنا ، والتأثير فى غدنا وسوف نلاحظ من خلال هذا المنهج الموضوعى فى دراستنا أن هناك كثيرا من وجوه الشبه بين ما عندنا وما عندهم ، فأدبنا يلتقى بأدبهم ، ونقدنا وثيق الصلة بنقدهم ، فليس هناك انفصال جازم ، ولا عزلة محتومة ، لأن الوعاء لهذه المقاييس وتلك هو النفس الإنسانية التى خلقها الله بغرائز واحدة ، وميول مشتركة ، وعقول تتفق وتختلف حسب الظروف والمؤثرات من عوامل الزمان والمكان والبيئة والجنس والثقافة وما إلى ذلك .

وخلاصة ما قرأناه عن الذوق الأدبى لهذا العالم أنه ملكة معقدة ، مزيج من العقل والعاطفة ، أو هو استعداد فطرىّ مكتسب ، منه الحسن ، ومنه الردىء ، ومنه السلبى والإيجابى ، ومنه العام الخاص والأعم ، وهو يتأثر فى قوته وضعفه ، ورقيه وانحداره بعوامل البيئة ، والزمان ، والمكان والجنس ، والتربية ، والمزاج الخاص .

وهذا الرأى فى جملته يلتقى مع ما ذهب إليه العقاد فى الذوق الشائع الذى يتملّى الجمال ، ويستحسنه حين يعرض عليه ، والذوق النادر الذى يبدع الجمال ، ويسقطه على الأشياء والمرئيات ، ولا تقتصر قيمته على تذوق الجمال حين يحتك به ، أو يساق إليه .

ويلتقى أيضا بما ذهب إليه « ميخائيل نعيمة » من أن الذوق جهاد روحىّ ، وقيمة الفنون ومنها الأدب روحية خالصة ، والمقاييس الثابتة التى يجب أن تقاس بها قيمة الأدب تنبع من الحاجات الروحية المشتركة ، ومهما تتضارب الأذواق ، فإن

هناك جمالا مطلقا لا يختلف فيه ذوقان .

وعلى الجملة فلسنا نرى تناقضا ، أو تضاربا بين هذه الآراء الثلاثة حول ماهية الذوق الأدبي ، وقيمته ، وضرورته فى قياس العمل الأدبي ، بل هي متفقة فى أساسها وجوهرها على أن الذوق مقياس نقدى عربى ، وبالتالى فهو مقياس نقدى عالمى .

٨ ــ الذوق عند الدكتور طه حسين :

يذهب الدكتور طه حسين إلى أن هناك ذوقين فنيين ، لكل واحد منا حظ منهما ، يختلف قوة وضعفا ، ويتفاوت سعة وضيقا باختلاف ما لشخصيته من القوة والظهور .

ــ الذوق الفني العام : ويشترك فيه أبناء الجيل الواحد فى البيئة الواحدة ، وفى البلد الواحد ، لأنهم يتأثرون بظروف مشتركة ، تطبعهم جميعا بطابع عام ، يجمعهم ، ويؤلف بينهم .

هذا الذوق يتسع ويضيق ، ويقوى ويضعف ، فأهل مصر يشتركون فيه اشتراكا قويا ، وهذا الاشتراك هو الذى يجمعهم على الإعجاب ببعض الآثار الفنية دون بعض ، وهم يشاركون فيه إلى حدّ ما جيرانهم أهل الشام وفلسطين ، ويشاركون فيه إلى حدّ أضعف جيرانهم من أهل إفريقيا الشمالية .

وهذا الذوق فى ضيقه يتأثر بالظروف التى تحيط بالطبقات والجماعات ، فأهل مصر على اشتراكهم فى هذا الذوق العام تتفاوت حظوظهم منه ، بتفاوت بيئاتهم وجماعاتهم ، فلأهل الأزهر ذوق خاص يكادون يستقلون به ، وقريب منه ، ولكنه يفارقه بعض الشيء ذوق مدرسة القضاء ودار العلوم ، وللجامعيين ذوق خاص ، أو قل أذواق مختلفة ، ذوق يتأثر بالذوق الإنجليزى ، وآخر يتأثر بالذوق اللاتينى ، ذوق يتأثر بالعلم ، وآخر يتأثر بالأدب ، وثالث يتأثر بالتاريخ ، ورابع يتأثر بالفلسفة ، وعلى هذا النحو .

ــ الذوق الفني الخاص : وهو الذى يتأثر بهذا الذوق العام ، ويتأثر مع ذلك بالشخصية الفردية ، أو هو مظهر ومرآة يمثلها تمثيلا صادقا يستبدّ به الفرد ، أو يكاد يستبدّ به ، لا يشاركه فيه غيره .

هذان الذوقان : العام والخاص ، هما اللذان يقضيان بأن القصيدة الشعرية الرائعة تنشد فنشترك فى الإعجاب بها ، أو قل : فى مقدار من الإعجاب بها ، سواء أو

كأنه سواء ، ثم لا يمنع ذلك أن يكون لكل واحد إعجاب خاص بالقصيدة كلها ، أو بالبيت من أبياتها .

والحياة الفنية إنما هي مزاج من هذين الذوقين ، فيه الوفاق حينا ، وفيه الصراع حينا آخر ، وهذا الذوق العام هو الذى يعطى الحياة الفنية حظًا من الموضوعية ، وهذه الأذواق الخاصة هى التى تعطى الحياة الفنية حظًا من الذاتية .

ويذكر عميد الأدب العربى مثلا أو نموذجا يطبّق عليه ما ذهب إليه من حكاية الذوق العام ، والذوق الخاص ، فقد كانوا جماعة ، منهم المصرى ، والسورى ، والمسلم وغير المسلم ، وكانوا جميعا مستريحين إلى انتصار الترك فى فترة من فترات التاريخ ، متشوقين إلى ما يسجّل هذا الانتصار ، ويشيد به .

وتناول شاب منهم الصحيفة التى نشرت قصيدة شوقى فى هذا الانتصار ، ومطلعها :

الله أكبر كم فى الفتح من عجب   يا خالد الترك جدد خالدَ العرب

وأنشد القصيدة فى شىء غريب من الحماس ، وفى شىء من الإتقان فى الصوت وإخراج الحروف ، وتقطيع الوزن ، وقذف القافية كما تقذف الحجارة ، فرضوا وأعجبوا ، وتحمس بعضهم فصفق ، وافترقوا على أنها قصيدة رائعة .

والتقى مرة أخرى فى مجلس آخر بصديق واحد من هذه الجماعة فأعادا قراءة القصيدة ، فلاحظا أنّ إعجابهما الأول لم يكن إلا ظاهرة اجتماعية ، وأن بين الذوق العام والذوق الخاص تناقضا غير قليل .

ذلك لأنهما فى القراءة الثانية كانا قد تخلصا من فوز الترك ، وتخلّصا من هذه الجماعة التى كانت تحيط بهما ، فلم يحكما إلا ذوقهما الشخصى .

والذوق الشخصىّ مزيج ، فيه أثر الأدب العربى القديم ، وفيه أثر الأدب الغربى الحديث ، وفيه أثر الثقافة مركبة مختلفة العناصر ، فليس غريبا أن يكون حكمه فى الشعر مخالفا لحكم الجماعات المختلطة .

ولبس صاحبه ثياب أبى العباس احمد بن يحيى ثعلب زعيم النحويين فى الكوفة آخر القرن الثالث الهجرى ، ولبس هو ثياب أبى العباس محمد بن زيد المبرّد زعيمهم فى البصرة وفى العصر ذاته .

وزعم الدكتور طه حسين — فى ثياب المبّرد — أن قصيدة شوقى فى انتصار الأتراك فارغة إلّا من الألفاظ ، ليس وراءها شيء ، وجعل يضرب الأمثال لصاحبه بشعر القدماء ، وبشعر الأخطل خاصة فى تصوير الهجوم والانتصار ، والهزيمة العامة ، والهزيمة الفردية ، ووقف به بنوع خاصّ عند الرائية التى مطلعا :

خف القطينُ فراحوا منك أو بكروا وأزعجتهَم نوىً فى صَرفْها غِيَرُ

والتى مدح فيها الأخطل عبد الملك وبنى أمية ، وصّور جيش عبد الملك زاحفا على العراق ، كما صّور انتصاره ، وانهزام القيسّيين أنصار ابن الزبير فى الجزيرة العربية .

ووقف بصاحبه أيضا عند الرائية الأخرى التى مطلعها : .

ألا يااسلمي ياهنُد هندَ بني بدر وإنْ كان حّيانا عدى آخر الدهر

والتى قصد بها الشاعر الى مثل ماقصد إليه فى الرائية الأخرى ، ولكنه ابدع فى تصوير الهزيمة الفردية ، فصّور لنا فارسا يلهب فرسه ، والرماح تنوشه ، وهو ينغمس معها فى السّراب ينجاب عنه وعنها ، وهو يخثها ، ويفديها بأمّه إن مضت فى جريها إلى العصر ، كل ذلك فى لفظ متقن ، سبك رصين متخيّر .

وقرّر لصاحبه أن هذا الشعر ملائم لذوق العرب فى عصره ، إذ استطاع أن يصور لهم المثل الأعلى ، فهو جميل ، وهو يعجبهم الآن ، ويرضيهم ، فيمثل لهم حظا من هذا المثل الأعلى ، وكان صاحبه يسمع ، فيرضى منه مرّة ، وينكر أخرى .

ثم وقف بصاحبه عند قصيدة أبى تمام فى مدح المعتصم حين فتح عمورية ، ومطلعها

السيف أصدق انباء من الكتب فى حدّه الحّد بين الجدّ واللعب

وأخذ يوازن بين القصيدتين ، قصيدة شوقى ، فى تمجيد انتصار الأتراك ، وقصيدة أبى تمام هذه ، فلم يجد لقصيدة شوقى شيئا من التدقيق أو التوفيق .

واتفق ذوق صاحبه على أن قصيدة شوقى إنما هى أشبه شيء بالتمرين المدرسى ، يذهب به الأطفال مذهب المحاكاة للنماذج الفنية التى تلقى إليهم ، فيوفقون فى الصورة ، ويخطئون فى الموضوع .[1]

---

(١) حافظ وشوقى : ٢٨ ومابعدها بتصرف

فالذوق عام وخاص عند الدكتور طه حسين ، كما هو عام وخاص عند معاصريه من النقاد والدارسين ، والذوق العام تتعدد طبقاته باختلاف الجماعات ومنازع ثقافاتهم واتجاهاتهم ، فطبقة من هذا الذوق لعشاق الثقافة القديمة ، وطبقة أخرى لعشاق الثقافة الحديثة ، وطبقة من هذه وتلك لعشاق الثقافتين القديمة والحديثة معا .

والذوق الفردي الخاص يتأثر لاشك بهذا الذوق الفنى العام ، ثم يكتسب حظه من التركيب والتعقيد ، ويظل الذوق العام سطحيا ساذجا مباشرا سرعان مايتأثر لسرعة انفعاله الذى هو أقرب شيء لاشتعال النار فى الحطب ، ثم لا تلبث هذه النار أن تنطفىء ، ولا يبقى غير رماد تذروه الرياح .

والذوق الفردىّ الخاص فى غمار الذوق العام ساذج أيضا ، ومباشر أيضا ، يطرب مع الطربين ، ويحّس بالرضا والاقتناع مع الراضين والمقتنعين .

فإذا ما خلا هذا الذوق الأخير إلى نفسه استطاع أن يراجع نفسه فيما سمع وفيما رأى ، وله ان يرتد بعد ذلك على عقبيه ، فيتحول طربه غضبا ، ورضاه سخطا ، واستاعه شكا ، وتتحول القصيدة الرائعة فى نظره الأول إلى قصيدة فارغة جوفاء فى نظره الثانى .

كل هذا لايقنعنى من عميد الأدب العربى ، ولا يرضينى ، لأنه لم يقف عند ماهية الذوق وقوفا علميا ، يحّدد له كيانه وأثره وصلته بالنقد العربى وضرورته وثقافته وصلة الخاصّ فيه العام بطريقة تقنع عقلى ، وتريح خواطرى ، بل ترك الذوق الخاص تتلاشى شخصيته ، ووجوده فى الذوق العام ، ويصبح كأنه لاشيء ، فإذا اجتمع الذوقان غلب الذوق العام الذوق الخاص على أمره ، فانتزع تصديقه وبهجته ورضاه ، فإذا ماانفرد الذوق الخاص بنفسه نقض هذا التصديق ، وتلك البهجة ، وذلك الرضا .

والذوق العام هو الآخر يتداخل فى الطبقات ، والثقافات ، والمنازع والمشارب ، حتى أصبح بلا طعم ولا رائحة ، ذابت شخصيته ، وتصدّع بنيانه ، وكان أولى بالذوق العام عند عميد الأدب العربّى أن ينقسم إلى الذوق العام القديم ، وإلى الذوق العام الحديث وكفى فالذوق العام القديم هو الذى يتميز به أهل الثقافة القديمة ، والتراث القديم . وله وجاهته وقيمته وقدرته على الأداء الفنّى فى مجاله الذى برع فيه .

والذوق العام الحديث هو الذى يتميز به أهل الثقافة الحديثة على اختلاف مشاربها وألوانها ، وله وجاهته وقدرته على الأداء الفنى فى مجاله الذى برع فيه أيضا .

وهؤلاء الذين ..ون بين ثقافة القديم ، وثقافة الحديث ، يضيفون إلى نفوسهم طرفا من هذا الذوق ، وطرفا من ذاك ، فإذا أضيف هذان الطرفان إلى أذواقهم الخاصة ، نتج ذلك الذوق المعقد الذى يصلح لأن يكون آلة ووسيلة فذّة يتمكن بواسطتها النقاد أن يُحللوا الأعمال الأدبية ، ويفسروها ، ويكتشفوا مافيها من فنون الإبداع والتفوق والتفرد ، لابمثل الطريقة التى فسّر بها عميد الأدب العربى قصيدة شوقى التى مطلعها :

الله أكبر كم فى الفتح من عجب . ياخالد الترك جَدِّدْ خالد العرب

ولابمثل الطريقة التى طبقها على قصيدة أبى تمام فى فتح عمورية :

السيف أصدق أنباء من الكتب

ولكننا نرضى ماذهب إليه الدكتور محمد مندور بمنهج علمى مقنع ومريح فى الكشف عن الذوق الفنّى من خلال نظرية عبد القاهر فى النظم ، وهو عمل علمى يتسم بالموضوعية وكفاءة الذوق ، ويظهر فيه أثر المزج بين الثقافتين الفرنسية والعربية فى مجال النقد الأدبى .

ويحسن أن نلخص ماذهب اليه الدكتور مندور حول هذا المفهوم لحاجة هذا المقام إليه تلخيصاً لايؤدى بنا إلى التطويل ، ولا إلى الإخلال بالغرض .

يبدأ الناقد الكبير حديثه عن الذوق عند الجرجانى بإيراد بعض النصوص له فى أن مدار أمر النظم على معانى النحو ، وعلى الوجوه والفروق التى من شأنها أن تكون فيه ، والوجوه والفروق كثيرة ليس لها غاية تقف عندها ، والمزية ليست بواجبة لها فى أنفسها ، ومن حيث هى على الإطلاق ، ولكنها تعرض بسبب المعانى والأغراض التى يوضع لها الكلام ، ثم بحسب موقع بعضها مع بعض ، وإستعمال بعضها مع بعض .

وسبيل هذه المعانى سبيل الأصباغ التى تعمل منها الصور والنقوش ، فكما أن الرجل يتخير أصباغ ثوبه ، ومقاديرها ، ومواضعها ، وكيفية مزجه لها ، وترتيبه إياها بطريقة لم يهتد إليها صاحبه ، فتميز نقشه على نقش صاحبه ، فكذلك حال الكاتب والشاعر فى توخيهما معانى النحو ، ووجوهه التى هى محصول النظم .

ويعلق الدكتور مندور على ذلك بأنه ينتهى بنا إلى ماتراه اليوم ، ومانذهب إليه جاهدين من أن النقد وضع مستمر للمشاكل ، وأن كل جملة أو بيت مشكلته

التي يجب أن نعرف كيف نراها ، ونضعها ، ونحكم فيها ، وهذا هو النقد الموضوعي الذي نؤمن بفائدته ، وهو ليس بالأمر الهيّن ، لأنه لابدّ لنا كما يقول « جان جاك روسو » من فلسفة كبيرة ، لنلاحظ مايقع عليه بصرنا ، ثم إنّ الملاحظة لاتكفى ، بل لابد من وضع الاشكال ، ووضعه — فيما يحكى المثل الأوربى — حلّ له ، وحكم فيه .

لابّد إذن من الحكم على النظم الذى أمامنا — كما يقول الدكتور مندور — من حيث أنه يجمع بين معان متباينة ، ونحن بعملنا هذا لانقف عند الألفاظ ، بل ولا عند الجمل ، وإنما ننظر في المعانى عند تمامه ، والفراغ من تأليف عناصره .

ننظر في المعنى منظوما ، والذوق هو الفيصل الأخير فى الحكم على هذه الدقائق ، وإلى هذا فطن الجرجانى بحسه الأدبى الصادق ، فكتب تلك الصفحة الرائعة التى أوردناها فى النص العشرين .(١) فلا نعيدها هنا تلافيا للتكرار .

ويقف عند تعليق الجرجانى على أبيات إبراهيم بن العباس :

فلو إذ . دهر ، وأنكر صاحبٌ ... وسلّط أعداء ، وغاب نصير
تكونُ على الأهواز دارى بنجوة ... ولكن مقادير جرتْ وأمور
وإنى لأرجو بعد هذا محمدا ... لأفضل مايُرجى أخٌ ووزير

« فإنك ترى من الرونق والطلاوة ، ومن الحسن والحلاوة ، ثم السببَ فى ذلك ، فتجده إنما كان من أجل تقديمه الظرف الذىَ هو : إذنبا — على عامله الذى هو — تكون وأنْ لم يقل : « فلو تكون عن الأهواز دارى بنجوة إذنبا دهْر ثم أن قال : تكون ، ولم يقل : كان ، ثم أن نكرّ الدهر ، ولم يقل : — فلو إذنبا الدهر — ثم أن ساق هذا التنكير فى جميع ماأتى من بعد ، ثم أن قال — وأنكر صاحب — ولم يقل وأنكرت صاحبا —

وأنت لاترى فى البيتين الأوّلين شيئا غير الذى عددته لك ، يجعله حسنا فى

(١) انظر دلائل الأعجاز : ٤١٨ ومابعدها .

النظم ، وكلّه من معانى التحوّز كما ترى .[1]

هذا قول عبد القاهر ؟ فما قول الدكتور مندور إذن ؟

يقول : وبالإمعان فى ملاحظات ناقدنا ــ يقصد الجرجانى ــ نجدها ترجع إلى مفارقات فى المعانى ، وألوان النفس هى التى حدّدت اختيار الشاعر ، وضمنت له الجودة ، جودة العبارة عما فى نفسه بدقة ، ثم تبصيرنا بالألوان النفسية لتلك المعانى ، فهو قد قدّم الظرف على عامله ، قدم « إذنبا » على « تكون » وذلك لأنه لم يتّمن أن تكون داره بنجوة على الأهواز إلّا عندما نبادهر ، وفى هذا التّبو مايحز فى نفس الشاعر ، وكأنى به قد سارع الى نقضه ، ثم هو قد اختار المضارع « تكون » على الماضى « كان » لأن المضارع هنا تحسّ فى دلالته معنى الحالة المستمرة المنسحبة من الماضى إلى الحاضر فالمستقبل ، والشاعر ودّ عندما نبا الدهر لو تكون داره على الأهواز بنجوة ، تكون حتى قبل نبوّ الدهر تكون[2] ، وتستمر كذلك ، لأن الدهر قد أثبت بنبوّة تلك المرّة أنه قادر على الغدر فى كل حين ، ومن الخير أن نقدّر ذلك الغدر فى كل حين .

وإذن فالمفاضلة بين الماضى والمضارع ليست مفاضلة بين ألفاظ ، بل بين معان ، وعلى الأصح بين حالات نفسية بأكملها ، ثم أن شاعرنا قد « نكردهر » وهو بهذ الدهر ، فيجعله دهرا خاصا به ، دهرا غدّارا ، وليس دهر الناس كافة .

---

(١) المرجع السابق : ٢٠٨ وما بعدها .

(٢) يذهب الدكتور مندور إلى أن هذا المضارع يسمّى فى نحو اللغات الأندو أوربية بالمضارع التاريخى (Present historique) وقد عرف باستعماله « فرجيل » شاعر اللاتين فى ملحمته الشهيرة « الانيدة » ولهذا المضارع دلالات كثيرة منها : مجرد إثبات حدث مطلقا من الزمن ، ومنها استحضار الماضى حتى لكأنك تراه ، وفى هذا يرتع « فرجيل » ومنها إفادة الاستمرار كما فى مثلنا ، وفى الحق أن استعمالاته أكثر وأدق من أن تحصر أو تحد ، والشعراء والكتاب قد يستعملونه لشفاء إحساس فى نفوسهم أكثر من العناية عن معنى بذاته .

انظر : فى الميزان الجديد : هامش ص ١٩٩

نبا دهر ابتلاه به القضاء المحتوم ، وإذا كان تنكير الدهر ، وهو الشيء الواحد المعرف بوحدته يفيد الأفراد ، فإنّ تنكير « صاحب » « وأعداء » « ونصير » يفيد الاطلاق ، ويشعرنا بضيق الشاعر ، فهو ينكر كل صاحب ، لما كان من غدر أولئك الصحاب ، وهو يرى أنّ كل عدو قد سلط ، وأن كلّ نصير قد غاب .

تنكير المتعدّد أفاد الإطلاق ، والأمر فى تنكير « مقادير وأمور » يشبه تنكير « دهر » فهو يخصصهما بالشاعر ، ويجعلها وقفاً عليه .

إذن فنحن أمام معان مختلفة ، وألوان نفسية متباينة ، ندرك بعضها بعقولنا ، ونحّس ألطفها بقلوبنا ، وهذا الأحساس هو أساس الذوق عند ناقدنا العظيم .(١)

وتسوق فكرة النظم عبد القاهر إلى تخطّى الإعراب والحملة البسيطة إلى الحملة المركبة ، فيكتب فصلًا فى النظم يتحد فى الوضع ، ويدّق فى الصنع . يذهب فيه إلى أن اتحاد اجزاء الكلام ، ودخول بعضها فى بعض ، وشدّة ارتباط الثانى منها بالأول أصل فى أن يدّق النظر ، ويغمض المسلك فى توخى المعانى التى عرفت .

فمن ذلك أن تزاوج بين معنيين معينين فى الشرط والجزاء معا كقول البحترى :

إذا مانهى الناهى فلجّ بى الهوى   أصاخت الى الواشى فلجّ بها الهجر

ونوع آخر قول كثير :

وإنى وتهيامى بعزّة بعد ما   تخلّيت عما بيننا وتخلّت
لكالمرتجى ظل الغمامة كلمّا   تبوّأ منها للمقيل اضمحلّت

فعبد القاهر فى هذه الملاحظات قد أحس بوجود الجمل المركبة التى تشمل عدة معان بعضها قيود لبعض ، أو متممات .

وليت اللاحقين به ساروا فى هذا السبيل — كما يقول الدكتور مندور — ولو انهم فعلوا لاستقام فهمنا لقدرات لغتنا ، ولأدركنا الطرق التى لدينا للتعبير عن الأزمنة المطلقة فى اللغات الأوربية ، والتى نحتال ، فنعبر عنها فى لغتنا بكافة الحيل غير واعين بما نفعل .

إن عبد القاهر لم ينظر الى هذه المركبات إلا من حيث الجودة ، فهو يرى فى اجتماع تلك المعانى بعضها الى بعض إعجازا من الشعراء ، وهولا يعنى بدراسة نحوها

(١) فى الميزان الجديد ١٩٦ ومابعدها

قدر عنايته بنقدها نقدا أدبيا ، ومردّ ذلك النقد وفيصله هو الذوق ، الذوق الذى يحّس ثم تأتى المعرفة ، فتعّلل مايمكن تعليله ، ولقد يخطىء رغم استقامة الذوق .(١)

بمثل هذه الدراسة الواعية تتجلى قيمة نظرية النظم النقدية ، وقيمة عبد القاهر فى مسيرة النقد الأدبى وتطوره ، وعمق نظراته فى النقد التحليلى ، مما يجعله بارزا فى محيط النقاد العالميين .

وبمثل هذا الذوق الذى يستند إلى فلسفة فى الإدراك والإحساس من الدكتور مندور نتبين ملامح وسمات الذوق العربى الحديث ، ومدى ماأفاد من الدراسات النقدية والجمالية والنفسية فى الآداب الأجنبية ، كما أننا نرى مقاعد هؤلاء النقاد العرب الأقدمين مشغولة بهم ، فى مقارنتهم بنقاد الغرب ، منذ ابن سلام وابن قتيبة والآمدى والقاضى الجرجانى وابن طباطبا وعبد القاهر ، فالذوق الذى يحّس هو فيصل النقد ، ثم تأتى مرحلة الإدارك العقلى ، لتعليل مايمكن تعليله ، ومنطقة التعليل بلا نهاية تحّدها ، وقد يخطىء التعليل ، وقد يصيب ، وإنّ من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ، ولاتؤديها الصفة ، والشعر كالسّراء والشجاعة والجمال لاينتهى منه إلى غاية .

إن هذه الأشارات النقدية القديمة لاتزال معالم على طريق النقد الانسانى ، « ونحن بعد لانصل دائما بجهدنا إلى الكمال ، كما يقول الدكتور مندور ، وموضع المشقة فى الأدب ليس إلا فى القدرة على إخضاع الفكرة ، أو الأحساس للفظ . قال « ديهامل » كم من مرة أستمع إلى رجال أو نساء يتحدثون وسط الجموع فى عربة قطار ، أو أثناء وجبة الطعام ، فتحدثنى نفسى كل مرّة : « هاقد وقعت على صفة نفسية ،، أو تسقطت علاقة ، أو لمحت دافعا خفيا ، ولكنى عاجز عن أن أصوغ مااكتشف ألفاظا ، ربما أستطيع فيما بعد أن أصّور ماأحسست به ، أما الآن فلا ، وأنا أعلم أنى إن لم أصب التوفيق ، فسيأتى من بعدى غيرى يفيد من تجاربنا ، وتساعده عبقريته ، فينجح فى العبارة عما نحاه »(٢)

ونحن لاندعّى العصمة من الخطأ لعبد القاهر ، كما لاندعّى أن نظرية النظم ولدت متكاملة ، فذلك مالم يخطر لنا على بال ، ولكننا أردنا أن نقول : إن الرجل ناقد متميز ، وبلاغى حسّاس ، وأنه يحمل ذوقا يسمو على أذواق كثيرين من النقاد ، وأنه لازال معاصرا رغم قدمه .

(١) السابق ٢٠٠ ــ ٢٠١

(٢) السابق ١٩٣ ــ ١٩٤

الفصل السادس

شمولية النقد عند حازم القرطاجني (ت ٦٨٤ هـ)

ـ ٢١ ـ

النصوص : مَعْلَمٌ دالٌ على طرق العلم باقتباس المعانى ، وكيفية اجتلابها وتأليف المعانى : بعضها إلى بعض .

يقول : [يجبُ على مَنْ أراد جَوْدَةَ التصرّف فى المعانى ، وحسَن المذهب فى اجتلابها ، والحِذقَ بتأليف بعضها إلى بعض أن يعرَف أن للشعراء أغراضاً أُوَل هى الباعثة على قول الشاعر ، وهى أمورٌ تحدثُ عنها تأثرات وانفعالاتٌ للنفوس ، لِكَوْنِ تلك الأمور ممّا يناسبها ، ويبسطها ، أو ينافرها ، ويقبضها ، أو لاجتماع البسط والقبض ، والمناسبة والمنافرة فى الأمر مِنْ وجهين .

فالأمر قد يبسط النفسَ ، ويؤنسها بالمسرّة والرجاء ؛ ويقبضها بالكآبة والخوف ، وقد يبسطها ايضا بالأستغراب لما يقع فيه من آتفاق بديع ، وقد يقبضها ويوحشها بصيرورة الأمر من مبدأ سارّ إلى مآل غير سارّ ، وإذا ارتيح للأمر من جهة واكترث له من جهة على نحو ما / (..............)
جرى مجرى ذلك ، كانت الأقوال شاجية

إضاءة :

[والارتياح للأمر السارّ إذا كان صادرا عن قاصد لذلك أرضى ، فحرّك إلى المدْح ، والأرتماضُ للأمر الضارّ إذا كان صادرا عن قاصد لذلك أغضب ، فحرّك إلى الذمّ ، وتحرّكَ الأمورُ غير المقصودة أيضا من جهة ماتناسبُ النفس ، وتسرّها ، ومن جهة ماتنافرها ، وتضرّها ، إلى نزاعٍ إليها ، أو نزوع عنها ، وحمد وذم أيضا ، وإذا كان

الأرتياح لسارّ مستقبل فهو رجاء ، وإذا كان الارتماضُ لضارّ مستقبل كانتُ تلك رهبة ، وإذا كان الأرتماض لانقطاع أمل فى شيء كان يُؤمّلُ ، فإن ينُحِىَ فى ذلك منحى التصبّر والتجملّ سمّى تأسّياً أو تسليا ، وإنْ نُحِى به منحى الجزع والاكتراث سمُّى تأسفًا أو تندّ ما ، ويسمّى استدفاع المخوف المستقبل استلطافا .

وإذا استدفع المتكلّم ذلك ، فأسعف به ، وضمَّن وصفَ الحال فى ذلك كلاما سمّى إعتابا ، والتعريرُ على الأمر المرتمض منه ، والملامةُ فيه تسمّى معاتبة ، فإنْ كان الارْتياح لأمر شأنه أن يسرّ محضره ، إلا أنه يكون بعيدا من المتكلم من جهة زمان ماض ، أو مستقبل ، أو مكان ، أو إمكان ، حرّك ذلك إلى الأستراحة لذكره ، والتشوّف إليه ، فتكون الأقوال فى الأشياء التى عُلْقَتُهَا بأغراض النفوس على هذا النحو متنوعة إلى فنون كثيرة نحو التشوُّقيات ، والإ خوانيات وماجرى مجرى ذلك]

تنوير

[فقدْ تبينّ بهذا أنّ أغراض الشعّر أجناس ، وأنواع ، تحتها أنواع ، فأماّ الأجناس الأول فالارتياح ، والاكتراث ، وما تركّب منهما نحو إشراب الارتياح الاكتراث ، أو إشراب الاكتراث الأرتياح ، وهى الطرق الشاجية .

والأنواع التى تحت هذه الأجناس هى : الاستغراب ، والأعتبار ، والرضى ، والغضب والنزاع ، والنزوع ، والخوف ، والرجاء .

والأنواع الأخر التى تحت تلك الأنواع هى : المدح ، والنسيب ، والرثاء

(....)

والتذكرات ، وأنواع المشاجرات ، وماجرى مجرى هذه الطرق من المقاصد الشعرية][1]

أول ماتطالع من هذا النص هو الغموض الذى يضطرك إلى أن تبذل جهدا كبيرا ومرهقا حتى تتمكن من الوصول الى مراميه .

وثانى مايطالعك منه هو الأعتداد بالنفس اعتدادا يتجاوز حدّ الاعتدال ، حتى يصل إلى الأدلال على غيره من النقاد الذين سبقوه .

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء : تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة . تونس ١٩٦٦ م ، ص ١١ ــ ١٢

وثالث مايطالعك هو هذا المزج بين الثقافتين العربية واليونانية بشكل لم يتح لناقد عربي على هذا المستوى ، حتى قدامة بن جعفر الذى أشار إليه أشارات متقطعة ، فالنص الذى أمامك مزدحم بالأفكار والمضامين حول عالم المعانى الشعرية ، وكأن « حازما » بنفسه قد أحسّ بذلك للوهلة الأولى ، فالنص الذى يجىء تحت عنوان : معلم هو مايقصد إليه باختلاف المعانى وتأليفها .

ويقرّر من خلاله بواعث الشعر التى تحدث عنها تأثرات وانفعالات متباينة للنفوس ، هذه البواعث هى التجارب الانسانية التى تعد تحركات لما فى داخل النفس مما يسرّها ، ويؤلمها ، وهى التى تبعث على جودة التصرّف فى المعانى ، والمهارة فى تأليف بعضها إلى بعض ، واجتلابها فى مذهب حسن ، وطريقة جيّدة .

ويحس حازم بتراكم المعانى فى « معلمه » فيشفعه باضاءة تنير لقارئه جوانب كلامه ، ليفهمه ، ويتمكن منه ، فالبواعث السارّة تحرك إلى المدح ، والبواعث المؤلمة تحرك الى الذم ، هذا إذا كانت مقصودة ، فإنها تحرّك من جهتين : من جهة ماتناسب النفس وتسرّها ، ومن جهة ماتنافرها وتضرّها ، إلى نزاع إليها ، أو نزوع عنها ، وحمد وذم أيضا ، وهكذا يقف حازم عند المعانى التى تثيرها بواعث مختلفة ، ويربطها بالأقوال الشعرية التى تترتب عليها ، وتستمد منها ، وتجىء فنون كثيرة ، كالتشوقيات والإخوانيات ، وماجرى مجرى ذلك .

ولم يكتف حازم بهذه الأضاءة التى ألقت بعض الشعاع المضىء على ماذهب إليه فى كيفية اجتلاب المعانى وحسن تأليفها ، فشفعها « بتنوير » يزيدها كشفا ووضوحا فتبين بهذا أن أغراض الشعر أجناس ، وأنواع ، تحتها أنواع ، فأما الأجناس ، فالأرتياح والأكتراث ، وماتركّب منهما ، وهى الطرق الشاجبة .

والأنواع التى تحت هذه الأجناس هى النوازع النفسية من الأستغراب والأعتبار والرضا والغضب ، والأنواع التى تحت الأنواع ، أو التى تنبثق منها هى المديح والنسيب والرثاء ، وماجرى مجرى هذه الطرق من المقاصد الشعرية .

ولعلّ ما حدا بحازم القرطاجنى إلى هذا اللون من التعمق الشديد فى مفهوم المعانى الشعرية هو عمق ثقافته من جانب ، واضطراره ككثير من مواطنيه الى مفارقة وطنه ، ومسقط رأسه مهاجرا إلى المغرب التى لم يجد بها دار إقامة ، إذ كانت الحياة مضطربة بها أى اضطراب ، وهى لاتفضل من أى وجه الأندلس ، لما كان ينتابها من حوادث وفتن ومؤامرات ، كانت مدعاة فى كل يوم للفزع والأنهيار والفوضى[1]. فغادرها إلى تونس ، ليبتعد بنفسه عما ينتاب المغرب فى تلك الظروف من اضطرابات سياسية عنيفة . ومن جانب آخر ماران على قلوب شعراء المشرق المتأخرين ، وأعمى بصائرهم عن حقيقة الشعر منذ مائتى سنة ، فلم يوجد فيهم على طول هذه المدة من نحا نحو الفحول ، ولا من ذهب مذاهبهم فى تأصيل مبادىء الكلام ، وإحكام وضعه ، وأنتقاء مواده التى يجب نحته منها ، فخرجوا بذلك عن حقيقة الشعر ، إلى محض التكلم ، هذا على كثرة المبدعين المتقدمين فى الرعيل الأول من قدمائهم ، والحلبة السابقة زمانا وإحسانا[2] منهم ، فهو من هنا يرسم طريقا واضحة المعالم لحقيقة الشعر ، حتى يعيد للشعر سلطانه ودولته التى كانت له من قبل .

نعم : لقد كان حازم يحسّ بالضياع الشديد ، منذ فقد وطنه فى الأندلس ، وبات مهاجرا تتلقفه مصاعب الأمكنة وكوارثها ، فانعكس هذا الإحساس على حال الشعر ، كما أنعكس على حال النقد .

فالشعر قد هان على الناس لعجمة ألسنتهم ، واختلال طباعهم ، فغابت عنهم أسرار الكلام وبدائعه المحرّكة جملةً ، فصرفوا النقص إلى الصنعة ، والنقص بالحقيقة راجع إليهم وموجود فيهم ، ولأن طرق الكلام اشتبهت عليهم أيضا ، فرأوا أخسّاء العالم قد طلبوا العطاء من سواسية السوق بكلام صوّروه فى صورة الشعر من جهة الوزن والقافية خاصة ، دون أن يكون فيه أمر آخر مما يتقوم به الشعر .

فصارت نفوس العارفين بهذه الصنعة بعض المعرفة أيضا ، تستقذر التّحلى بهذه الصناعة ، إذ تجنّبها أولئك الأخسّاء ، واشتبه على الناس أمرهم ، وأمر أضدادهم ،

---

(١) انظر : مدخل ، منهاج البلغاء ...... للمحقق الفاضل : ٥٥

(٢) المنهاج : ١٠

فأجروهم مجرى واحدا من الأستهانة بهم ، فالمعرّة لاشك منسحبة على الرفيع فى هذه الصنعة بسبب الوضيع ، فلذلك هجرها الناس ، وحقها أن تهجر ولأن النفوس قد اعتقدت بأن الشعر كله زور وكذب على مارآه قوم قد حكى قولهم ابن سينا رادّا عليهم ، وكان يجب على هؤلاء إن كان لهم علم بالشعر ألا يحملهم الحسد فيما قصّرت عنه طباعهم على أن يتكلموا فى ذلك بغير تحقيق .(١)

وأما النقد فنحن نرى حازما يحمل جملةً شديدة على هؤلاء الذين فسدت طباعهم ، وقصّرت أفكارهم ، إذ يظنون أن الشعر لايحتاج إلى أكثر من الطبع ، وأن بنيته لاتحتاج لأكثر من الوزن والتقفيه ، ولقد غمر الأختلال والفساد الطباع أضعاف ماغمر اللحن الألسنة ، « فهى تستجيد الغثّ ، وتستغث الجيد من الكلام مالم تُقمع بردّها إلى اعتبار الكلام بالقوانين البلاغية ، فيعلم بذلك مايحسن ومالايحسن »(٢) .

فالشعر لايكتفى فيه بالطبع ، ولابمعرفة القوافى والأوزان ، وإنما لابدّ للشعر مع ذلك من دربة ومران ، وتعليم وإرشاد ، لم تكن العرب تستغنى فى قولها الشعر ، ونظمها القصائد التى كانت تُسَمَّى أسماط الدهور عن التعليم والأرشاد إلى كيفيات المبانى التى يجب أن يوضع عليها الكلام ، والتعريف بجوانب الحسن فيه ، والتنبيه على الجهات التى منها يداخل الخلل المعانى ، ويقع الفساد فى تأليف المعانى والألفاظ .

« وأنت لاتجد شاعرا مجيدا منهم إلا وقد لزم شاعرا آخر المدة الطويلة ، وتعلم منه قوانين النظم ، واستفاد عنه الدربة فى انحاء التصاريف البلاغية ، فقد كان كثيرّ يأخذ الشعر عن جميل ، وكان جميل يأخذ الشعر عن هدبة بن خشرم ، وأخذه هُدبة عن بشر بن أبى خازم .

وكان الحطيئة قد أخذ علم الشعر عن زهير ، وأخذه عن أوس بن حجر ، وكذلك جميع شعراء العرب المشهورين المجيدين ، فإذا كان أهل ذلك الزمان قد احتاجوا إلى التعليم الطويل ، فما ظنك بأهل هذا الزمان ، بل أية نسبة بين الفريقين فى ذلك »(٣)

---

(١) المنهاج ١٢٤ ــ ١٢٥ (٢) المنهاج : ٢٦ (٣) المنهاج : ٢٧

إن حازما ينظر من هذا المنطلق الذى فسد فيه حال الشعر وحال النقد معا إلى خطورة الرسالة التى تقع على كاهله تجاه الشعر والنقد ، اللذين هما مناط الفخر والاعتزاز لأمته التى تبدّد أمرها ، وكانت ملء السمع والبصر ، فلابدّ أن يرسم طريق الشعر ، وطريق النقد ، ليستعيد كل منهما مكانته التى فقدها ، وعرشه الذى هوى به فى خضمّ السياسات والأحداث .

— ٢٢ —

تنوير

[فمعانى الشعر على هذا التقسيم ترجع إلى وصف أحوال الأمور المحرِّكة إلى القول ، أو إلى وصف أحوال المتحرِّكين لها ، أو إلى وصف أحوال المحركات والمحركين معا ، وأحسن القول وأكمله مااجتمع فيه وصف الحالين][1]

هنا يقرّر حازم وحدة المنبع فى الشعر ، حين جعله نتاجا لحركات النفس المتعدّدة ، والمتباينة فى الوقت نفسه ، هذه المحركات النفسية المتعدّدة والمتباينة تشتمل على ثلاثة عناصر : (١) العوامل المحرِّكة ، وهى ماسبق أن سمّاه حازم بالبواعث ، (٢) والمتحركين (٣) والعوامل المحرِّكة والمتحرِّكين معا .

وعلى هذا لاتعدو معانى الشعر أن تكون وصفا للحركات ، أو وصفا لأحوال المتحركين ، أو وصفا لأحوال الاثنين معا ، والثالث هو الأكمل .

« ولما كانت الغاية الكبرى من المعانى الشعرية (أو من الأقاويل الشعرية فى صورتها المكتملة) هى إحداث التأثير والانفعال فى النفوس الإنسانية بحيث تحمل على عمل شىء أو اعتقاده ، أو تجنبه ، كانت أدخل المعانى فى صناعة الشعرية ، وأعرقها فيها هى مااشتدّت عُلقته بأغراض الانسان ، واشتركت فى قبولها ، أو النفور منها نفوس الخاصة والعامّة بحكم الفطرة أو العادة ، وذلك أن تجمع المعانى بين أن تكون معروفة ومؤثرة فى آن معا ، أو أن تصبح مؤثرة بعد أن تعرف ، وأحسن الأشياء التى تجمع المعرفة والتأثير معا هى مافطر الناس على استلذاذه أو التألم منه .

(١) المنهاج : ١٣

وهذا يعنى أن الشعر من هذه الناحية يتناول : (١) ماهو مفرح كلقاء الأحبة ، واجتلاء الروض وماء ، (٢) وماهو مفجع كالفرقة (٣) وماهو مستطاب كلذة انصرفت ، يتلذذ الإنسان بذكراها ، هذه الأمور تتصور بالفطرة ، ويمكن أن نسميها « المتصورات الأصيلة » ويقابلها « المتصورات الدخيلة » وهى التى لايوجد لها فى نفوس الجمهور أثر لفرح أو ترح أو شجو ، وإنما هى مكتسبة ، كتلك الأغراض التى تستمد من العلوم والصناعات والمهن »(١)

إن حازما القرطاجنى يؤكد هذ المفهوم للمعانى الشعرية ، فى أكثر من معلم ، وأكثر من إضاءة وتنوير ، إنه يذكرنى بعبد القاهر الجرجانى فى ولعة واعتزازه بالعلاقات النحوية بين الكلمات ، ومن ثم أخذ يكرّر الحديث عنها فى أكثر من مناسبة ، وكذلك « حازم » نراه مولعا مغتبطا يُدلّ بما وصل إليه من الأبعاد المتنائية لعالم المعانى الشعرية ، ومواقعها « من النفوس ، من جهة ماتكون قوية الأنتساب إلى طرق الشعر المألوفة ، والأغراض المعروفة عند جمهور من له فهم بالطبع ، أو ضعيفة الانتساب إلى ذلك »(٢)

ويبيّن حازم الطرق التى بها يكون تعلق المعانى بالأغراض المألوفة عند الجمهور أكيدا أو غير أكيد بأن الأقاويل الشعرية لاتخلو من أن تكون المعانى المخيلة فيها مما يعرفه من يفهم لغتها ، ويتأثر له ، أو مما يعرفه ، ولايتأثر له ، إذا عرفه ، أو مما لايعرفه ، ولايتأثر له لو عرفه .

وأحق هذه الأشياء بأن يستعمل فى الأغراض المألوفة من طرق الشعر مايُعرف ، ويُؤثر له ، أو كان مستعداً لأن يُتأثر له إذا عرف ، وكان فى قوة كل واحد من الجمهور الذى يتهيأ له أن يفهم بطبعه أن يتصور ذلك إذا عُرّف به ، وذلك كالأخبار التى يخيل عليها الشعراء .

وأحسن الأشياء التى تُعرف ، ويتأثر لها ، أو يأثر لها ، إذا عرفت ، هى الأشياء التى فطرت النفوس على استلذاذها أو التألم منها ، أو ما وجد فيه الحالان من اللذة والألم كالذكريات للعهود المتصرّمة التى تلتذ النفوس بتخيلها وذكرها ، وتتألم من انقضائها ، وانصرامها .

(١) تاريخ النقد الأدبى عند العرب : إحسان عباس : ٥٥٢ (٢) المنهاج ١٦

فالمتصوّرات التى فى فطرة النفوس ، ومعتقداتها العادية أن تجد لها فرحا أو ترحا أو شجوا هى تلك التى ينبغى أن نسميها « المتصوّرات الأصيلة » ومالم يوجد ذلك فى النفوس ، ولا فى معتقداتها العادية فهى « المتصوّرات الدخيلة » وهى المعانى التى تكتسب بالتعليم ، كالأغراض التى لاتقع إلا فى العلوم والصناعات والمهن .

هذه المعانى التى تتعلق بهذه الطرق الخاصة ببعض الجماهير لاتحسن فى المقاصد العامة المألوفة التى ينحى بها نحو مايستطيبه الجمهور ، أو يتأثرون له فى الجملة ، فإذا استعملت فيها فإنها معيبة ، لكونها دخيلة فى الكلام بحسب الغرض منه .

وإنما تكون هذه المعانى أصيلة فى الشعر إذا كان غرض الكلام مبنيا على محاكاتها ، وإيقاع التخييل منها بالقصد الأول ، فإن للشاعر أن يبنى كلامه على تخيل شىء من الموجودات ، ليبسط النفوس له ، أو يقبضها عنه ، ولايكون كلامه فى ذلك معيبا ، وقد نصّ البصراء بصناعة الشعر كأبى الفرج قدامة وأضرابه على قبح إيراد المعانى العلمية والصناعية والعبارات المصطلح عليها فى جميع ذلك ، ونهوا عن إيرادها فى الشعر .[1]

« لذلك يمكن القول بأن المعانى الجمهورية هى المادة الأصيلة للشعر ، وهى التى لايتألف كلام فصيح عال إلا منها ، وقد ترد فيها معان أوائل (أى مقصورة فى أنفسها) أو معان ثوان (أى استدلالات تقوّى المعانى الأوائل) ولذلك كانت خير التصوّرات ماصلحت لإيراد النوعين من هذه المعانى متعاقبين » وذلك لايكون أيضا إلا بالعودة إلى المعانى الجمهورية القائمة فى أصل الفطرة الإنسانية

وهكذا يتبين لنا أن حازما ربط بين الشعر وبين الحياة الطبيعية . أو حياة الحسّ عامة ، وأنه حاول أن يبعد الشعر عن العلم قدر استطاعته ، وجعل ينبوع الشعر من داخل النفس ، ومصبه النفوس الانسانية فى مدى تقبلها أو رفضها بحسب الفطرة (أو بقوة الاكتساب الذى يرقى إلى درجة العادة)

ولهذا كان من الطبيعى أن يوجّه الشاعر ، ليستمد معانيه من التجربة الحسية ، بحيث ترتسم صور المحسوسات فى خياله ، ثم يستطيع خياله أن يقيم ضروب

(١) المنهاج : ٢٠ وما بعدها

العلاقات بينها ، غير أنه فى مقدور الشاعر أن يؤيد التجربة المستمدة من عالم الطبيعة بقوة التخيل والملاطفة المستمدة عن طريق الثقافة ، كدراسة ماجرى من قبل فى تجارب غيره من الشعراء والأدباء ، أو ماأورده المؤرخون والقصاص ، أو ماتبذرر من التجربة الشعرية فى صورة أمثال ، والإفادة منه زائدا على التجربة الطبيعية ، وشاعرته هى التى تستطيع أن تهديه إلى كيفية التصرّف بهذا الزاد الثقافى فى شعره »[1]

ويضيف حازم إلى ماسبق ذكره من المعانى الجمهورية وأثرها فى تحريك النفس أنه من المعانى المعروفة عند الجمهور مالا يحسن إيراده فى الشعر ، وذلك مثل المعانى التى تتعلق بصنائع أهل المهن ، لضعتها ، فإن كثيرا من عباراتهم لايحسن أن تستعار ، ويعبّر بها عن معان تشبهها ، لأنها مزيلة لطلاوة الكلام .... وحسن وقعه فى النفس . ومن المعانى التى ليست بمعروفة عند الجمهور مايستحسن إيراده فى الشعر ، وذلك إذا كان مما فطرت النفوس على الحنين إليه ، أو التألم منه ، وبالجملة على ما تتأثر له النفس تأثر ارتياح أو اكتراث بحسب مايليق بغرض من أغراض الكلام ، وكان من أوائلها الأصيلة ، أو كان مما يناسبها ، مما هو بها شديد التعلق ، كأوصاف البروق ، والإحالات على الأخبار القديمة المستحسنة ، وطرف التواريخ المستغربة ، فإنها حسنة الموقع من النفوس ، وفى قوة جميع الناس أن يحصّلها إذا ألقيت إليه .

مثل هذا يحسن وروده فى الشعر ، ويعّبر عنه بالعبارات الحسنة ، ومن قصر عن فهم شىء من ذلك لم يعدم أن يفهمه ممن فهم ، كما أنّ اللفظ المستعذب مستحسن إيراده فى الشعر ، وأن كان غير معروف لجميع الناس ، لأنه مع استعذابه قد تفسره العبارة لمن لايفهمه ، أى قد يفسر اللفظ المستغلق على الفهم بواسطة وضعه فى السياق وإن لم يفسر هذا اللفظ عن طريق السياق فإنه لايعوز وجدان مفسّره ، لكونه مما يعرفه خاصة الجمهور ، أو كثير منهم ، وليس الأمر فى هذا كالأمر فى المسائل العلمية ، التى لايمكن تعريفها لأكثر الناس ، وإذا امكن تعريفها لأحدهم فإنه لايجد فى نفسه ما يجد للمعانى التى هى عريقة فى طريقة الشعر .[2]

(١) تاريخ النقد الأدبى عند العرب : إحسان عباس : ٥٥٣ ــ ٥٥٤

(٢) المنهاج : ٢٨ ــ ٢٩

« وإنما يورد المعانى العلمية فى كلامه من يريد التمويه بأنه شاعر عالم ، وقد بينا أنه فعل نقيض مايجب فى الشعر ، فلم يثبت له أنه قال شعرا إلا عند من لاعلم له ، وأما العلم فلا يثبت أيضا للشاعر بأن يودع شعره معانى منه ، فليس يبعد على الناظم إذا كان قد تصوّر مسائل من علم ، وإن قلّت أن يعلقها ببعض معانى شعره ، ويناسب بينها ، وبين بعض مقاصد نظمه »[1]

ويذهب حازم إلى أن من يولع باستخدام المسائل العلمية ، متوهما أنه يستطيع بقدرته أن يناسب بين الأمور المتباعدة ، وأن يغطى بحسن تأليفه على ماينها من التباين والاختلاف ، يستهلك جهده فيما لاطائل من ورائه ، ويبتعد بذلك ابتعادا شديدا عن غرض الشعر الأصلى ، وهو التأثير فى النفوس ، وتحريكها .

إن حازما يتوجس خيفة من أن يقترب الشعر بحقيقته الشعورية من مجال المسائل العلمية ، مع أنه فى مقدور الشاعر أن يسقط على هذه المسائل دلالات عاطفية ، وأن يقربها من مجال الوجدان ، ويبتعد بها عن مجال الذهنية الخالصة ، والشىء المستغرب على حازم بكل مافيه من طاقة نقدية هائلة ، هو ميله الى الجانب النظرى ، وإهماله الجانب التطبيقى إلى حد كبير ، مما فوّت فرصة سانحة لكتابه أن يؤثر ، وأن يشيع ، كما أثر عبد القاهر من قبله ، وشاعت نظرية النظم فى كل الأوساط العلمية والأدبية .

ــ ٢٣ ــ تركيب المعانى وتضاعفها : .

تنوير

يقول : [وتتضاعف صورُ العبارات بما يُوقَعُ فى معانيها من تحديدات ترجُع إلى ما تكون عليه فى تفوسها ، من كونها عامّة أو خاصّة ، كلّيةً أو جزئية .

(١) المنهاج : ٣٠ ــ ٣١ : مثل المحقق الفاضل بايراد المعانى العلمية بقول الأرجانى

أنا أشعر الفقهاء غير مدافع ... فى العصر ، لابل أفقه الشعراء

نقلا عن الصفدى .

ومثل أيضا بانه لايثبت لشاعر أن يودع شعره معانى من العلم بهذا القول :

من فى الفقه شاعر لايبارى ... وهو فى الشعر أوحد الفقهاء

لا إلى هؤلاء إن طلبوه ... وجدوه ولا إلى هؤلاء

عن الصفدى أيضا : أنظر هامش ص ٣٠ من المنهاج

وتتضاعف أيضا بحسب الأحكام الواقعة فى المعانى بعد تحديداتها ، من نفى وإثبات ومساواة أو ترجيح ، أو غير ذلك ، ومن جهة كيفيات المَخاطبات فى المعانى / وكون ذلك يكون تأدية أو اقتضاء ونحو ذلك ، وكل واحد من هذه (........) له صيغ شتىّ يعّبر بها عنه ، فمع أن المعانى تتضاعف بها الصيغ والعبارات عن تلك المعانى ، فيؤدى تنوّع صور المعانى والعبارات ـــ بجميع ذلك ، وبما قد ذكر أيضا فى غير هذا الموضع من هذا الكتاب مما تتكاثر به صور المعانى ـــ إلى وقوع المعانى على هيئات وصور يعّز حصرها، ولا يتأتى استقصاؤها لكثرتها ، وإنما يُعْرَفُ صحتها من خللها ، أو حسنها من قبحها بالقوانين الكلية التى تنسحب أحكامها على صنف صنف منها ، ومن ضروب بيانها ، ويعلم من تلك الحمل كيفية التفصيل .

ولابدّ مع ذلك من الذوق الصحيح ، والفكر المائز بين مايناسب ، ومالايناسب ، ومايصح ، ومالايصّح ، بالاستناد إلى تلك القوانين على كل جهة من جهات الأعتبار فى ضروب التناسب وغير ذلك مما يقصد تحسينُ الكلام به]

إضاءة :

« وللأفكار تفاوت فى تصرفها فى ضروب المعانى ، وضروب تركيبها من جميع هذه الجهات التى ذكرتها ، ويتّقوى على ذلك بالطبع الفائق ، والفكر النافذ الناقد الرائق ، وبالمعرفة بجميع مايحتاج إلى معرفته فى هذه الصناعة من حفظ الكلام والقوانين البلاغية التى تضّمن هذا الكتاب جملةً كبيرة منها]

تنوير :

[وصور المعانى ضربان : صور متكرّرة ، وصور غير متكررة ، والتكرار لايجب أن يقع فى المعانى ـــ إلا بمراعاة اختلاف مافى الحيزّين اللذين وقع فيهما التكرار من الكلام .

فلا يخلو أن يكون ، ذلك إماّ لمخالفة فى الوضع ، بأن يتقدم فى أحد الحيزين مأخر فى الآخر ، أو بأن تختلف جهات التعلق فى الحيزين ، أو بأن يفهم المعتى أولا

من جهة من جهات الابهام ، ثم يورد مفسراً من الجهة التى وقع فيها الابهام : أو بأن يُجْمَلَ ثم يفصّل — وهذا يجتمع مع ماقبله من جهة ، ويفرقه من جهة — أو / بأنْ يُفصّل ثم يُجْمَلَ الضرب من المقاصد ، أو بأن يوردَ على صورة من الجمع والتفريق كما يقال : أنت وزيد بحران ، لكن أنت للعذوبة ، وذلك للزعرفة ، أو بأن تبان الجهتان اللتان توافى بهما الضّدان على الشيء كقوله :

..... يخشى ويتقـــــــى يُرْجَى الحْياَ منه.وتُخْشَى الصواعقُ

فعلى هذه الأنحاء ، وماناسبها يقع التكرار فى المعانى ، فيستحسن ، وكثيرا ما تقع التفصيلات ، والتفسيرات ، والتقسيمات فى المعانى التى تكون من هذا القبيل](١)

هنا تجد حازما فى منهجه النقدى الشامل ، لايريد أن تترك جزئية من جزئيات عالم المعانى ، إلا ويعرض لها بالتفصيل والتقسيم والتدقيق ، ويخضعها إخضاعا مباشرا لمنطق أرسطو ، وقياس الفلاسفة الذين تزدحم أدمغتهم بالأفكار التى تتداخل حينا ، وتستقل حينا آخر ، وكأنه يريد أن يثبت لك بالدليل العلمى أنه واحد من هؤلاء الفلاسفة أو هو أقرب إلى هؤلاء الفلاسفة منه إلى النقاد والأدباء وأهل البلاغة .

فالعبارات لاتجىء حاملةً المعانى فى شكل واحد ، أو فى طريقة واحدة ، ولكنها تتعدد وتتشكل فى طرق كثيرة لاحصر لها ، والمعانى تكون عامة ، أو خاصة ، كلية أو جزئية ، وهى بحسب الأحكام التى تقع فيها بعد تحديدها منفية أو مثبته ، أو خاضعة للمساواة أو الترجيح ، أو غير ذلك .

ولكل هذه الأقسام من المعانى صور من العبارات ، وصيغ شتّى يعبّر بها عنها ، فيؤدى تنوع صور المعانى ، وتنوع صور العبارات ، إلى وقوع المعانى على هيئات وصور يعز حصرها ، ولايتاح استقصاؤها لكثرتها .

وغاية مايمكن إدراكه من هذا الكمّ من صور المعانى ، وصور العبارات والصيغ ، معرفة صحتها من خللها ، أو حسنها من قبحها بالقوانين الكلية التى تطبق أحكامها على كل صنف صنف منها ، ومن ضروب بيانها .

(١) المنهاج : ٣٥ — ٣٧

ولايقدر على ذلك إلا الذوق العبقرى الذى يتمكن به حامله من التمييز بين مايناسب ، ومالا يناسب ، ومايصّح وما لايصّح ، مستند إلى تلك القوانين على كلّ جهة من جهات الأعتبار فى ضروب التناسب ، وغير ذلك مما يقصد به تحسين الكلام .

والطبع الفائق ، والفكر النافذ الناقد الرائق هنا عند حازم يذكرنا بالفهم الناقد عند ابن طباطبا[1] والمعرفة بجميع مايحتاج إلى معرفته فى هذه الصناعة من حفظ الكلام والقوانين البلاغية يذكرنا بقدامة بن جعفر[2] .

والتكرار لايقع فى صور المعانى إلا بمراعاة اختلاف مافى الحيزّين اللّذين وقع فيهما التكرار من الكلام ، عن طريق التفضيل ، أو الجمع والتفريق ، وتلك كلها قوانين بلاغية يستعين بها الذوق الناقد الرائق ، والطبع الفائق ، على فهم المعانى فى صورها اللامتناهية ، وصيغها الكثيرة المتشعّبة .

وهنا نرى تأثر حازم بابن سينا فى تركيب المعانى ، ويدخل فيه الجمع والتفريق ، كقولهم : أنت وفلان بحر ، لكن أنت للغمارة ، وذاك للزعاقة ، وجمع الجملة لتفصيل البيان كقولهم : « يُرجّى » و « يُتقّى »

يُرجّى الحيا منه وتُخْشَى الصواعق[3]

---

(١) عيار الشعر : ٢٧ (٢) نقد الشعر : ٦٥ ومابعدها

(٣) الشفاء لابن سينا : ١٦٥ : يقال : ماء زعاق (بضم الزاى) مرّ غليظ لايطاق شربه من أجوجته وملوحته ، الغمر : الماء الكثير . انظر هامش الصفحة

ـــ جاء فى ديوان المتنبى :

فتى كالسحاب الجُوْنِ يُخشى ويُرتجى يُرجّىٰ الحيا منها وتُخشى الصواعق

الجون : جمع جون ـــ بفتح الميم ـــ وهو اسود ، والسحاب ، من الجموع التى بينها وبين مفردها الفاء . ولذلك وصفها بالجون الذى هو جمع ، والحيا : المطر

يقول : إنه مرجّو مهيب ، يرجى نفعه ، ويهاب ضره ، كالسحاب يرجى مطرها ، وتخشى صواعقها ، وفى مثل هذا يقول أبو تمام :

سماحا ويأسا كالصواعق والحيا إذا اجتمعا فى العارض المتألق

المجلد الثانى : جـ٣ : ٨٦ : شرح البرقوقى

فمن أحكم التصرف فى هذا الضرب من المعانى المتكررة والمعانى غير المتكّررة، وتصرف فيهما من جهات أنواع التركيب ، كان كلامه ممتعا من كل فن من فنون البلاغة ، وكان حسن الموقع من النفوس .

من هنا نرى حازما يفهم البلاغة فى شمولها ، وتعدد جوانبها ، وارتباطها الوثيق بالمعانى فهما يخرجها عن جزئيتها التى فهمها عليها السكاكى ، « وأصبحت أقرب الى مانسميه — فى عصرنا الحاضر — بالنقد الأدبى »

كما أصبحت علما « ذا خصائص أكثر شمولا ، من حيث تركيزه على جانب القيمة ، عبر مستويات ثلاثة ، ينحصر أولها بمهمة العمل الأدبى ، ويتصل ثانيها بماهية العمل الأدبى ، ويتصل ثالثهما ببحث الأداة ، تأسيسا على فهم المهمة والماهية ، وذلك كلّه دون تجاهل للتفاعل الوثيق بين العمل الأدبى ، والعالم المبدع والمتلقى على السواء ، وبقدر مايبرّز هذا التشمول فى « علم البلاغة » عند حازم امكانية وصف العلم بالكلية ، يبرز — أيضا صلة هذا العلم بالفلسفة والحكمة .

لنقل أن شمول علم البلاغة يجعله يتجاوز علوم اللّسان الجزئية ، لكن هذا الشمول لن يتحقق مالم تتوافر لدى « عالم البلاغة » أو « الناقد » — بلغتنا المعاصرة ، تصورات كلية عن العالم باعتباره مصدر الإبداع ، وعن المبدع باعتباره الفاعل الخّلاق فى عملية الإبداع ، ناهيك عن العمل والمتلقى »[1]

٢٤ — عوامل إبداع الشعر

يقول حازم : [لما كان الشعُر لايتأتّى نظمه على أكُمَل مايمكنُ فيه ، إلا بحصول ثلاثة أشياء ، وهى : المهّيئاتُ ، والأدواتُ ، والبواعثُ ، وكانت هذه المهيُئات تحصلُ من جهتين :

١ — النشءُ فى بقعة معتدلة الهواء ، حسنة الوضع ، طيّبة المطاعم ، أنيقة المناظر ، ممتعةٍ من كلّ ماللأغراض الإنسانية به علقة .

---

(١) مفهوم الشعر « دراسة فى التراث النقدى » جابر عصفور : ٢٠١ — ٢٠٢

٢ — وانترعرع بين الفصحاء الألسنة ، المستعملين للأناشيد ، المقيمين للأوزان . وكان المهيىءُ الأول موجها طبع الناشىء إلى الكمال فى صحة أعتبار الكلام ، وحسن الروّية فى تفصيله وتقديره ، ومطابقة ماخارجَ الذهن به ، وإيقاع كلّ جزء منه فى كل نَحْوٍ يُنْحَى به أحسنَ مواقعه وأعدلَها ، حتى يكونَ حسن نشء الكلام مشبها حسن نشء المتكلّم به .

وقد تكون النشأة حسنة على غير هذا النحو ، وذلك بأن تستجّد الأهوية للناشىء ، وترتاد له مواقع المزن ، ومواضع الكلأ والنبات الغضّ ، ولا يخيّمُ به فى الموضع إلا ريثما يصوّح كلأه ، ويغيض ماؤه .

فإن الطباع الناشئة أيضاً على هذه الحال ، وإن لم تكُن فى الأقاليم المعتدلة جارية مجرى تلك فى سداد الخاطر ، والتنبه لما يحسن فى هيئات الألفاظ المؤلفة والمعانى ، ومالايحسن .

وعلى هذه الحال الثانية كان نشء شعراء العرب ، وبذلك تهدَّوا من تشقيق الكلام ، وتحسين هيئاته اللّفظية والمعنوية إلى ماتهّدوا .

ولو اتفق النشء على هذه الحال من استجداد الأهوية ، وارتياد الأماكن أزمنة شبابها ، لأمّة تكون أرضهم التى يترددون فيها أحسن الأرض بقعة ، وأمتعها ، وأعدلها هواءً ، وكانت دواعيهم تتوّفر على جعل الكلام عدّة لما يراد من استثارة الأفعال الجمهورية ، أو كفكفتها بالاقناعات والتخاييل المستعملة فيه نحو توفر دواعى العرب إلى ذلك ، لكانت هذه الأمّة أجدر أمةً أن تحوز قصبات السبْق فى الفصاحة ، وأن تستولّى على الأمر الأقصى فى ذلك ، وأفصح قبائل العرب مَنْ شارف هذه الحال التى وصفنا ، أو قاربها .

والمهيىءَ الثانى موجّه إياه لحفظ الكلام الفصيح ، وتحصيل المواد اللفظية ، والمعرفة بإقامة الأوزان .

وكانت الأدوات تنقسم إلى أطراب وإلى آمال ، وكان كثير من الأطراب إنما يعترى أهل الرحّال بالحنين إلى ماعهّدوه ومن فارقوه ، والآمال إنما تعلق بخدام الدول النافعة .

وجب إلّا تكمل تلك المهيئات للشاعر إلّا بطيب البقعة ، وفصاحة الأمّة ، وكرم الدول ، ومعاهدة التنقل والرحلة .

فقلّما برع فى المعانى من لم تنشئه بقعة فاضلة ، ولا فى الألفاظ من لم ينشأ بين أمّة فصيحة ، ولا فى جودة النظم من لم يحمله على مصابرة الخواطر فى إعمال الرويّة التبقية بما يرجوه من تلقاء الدولة ، ولا فى رقة أسلوب النسيب من لم تشطّ به عن أحبابه رحلة ، ولا شاهد موقف فرقة .]

إضاءة :

[ولما كان القول فى الشعر لايخلو من أنْ يكون وصفا ، أو تشبيها ، أو حكمة ، أو تاريخا احتاج الشاعر أن تكون له معرفة بنعوت الأشياء التى من شأن الشعر أن يتعرض لوصفها ، ولمعرفة مجارى أمور الدنيا ، وأنحاء تصرف الأزمنة والأحوال ، وأن تكون له قوة ملاحظة لما يناسب الأشياء والقضايا الواقعة من أشياء أخر تشبهها ، وقضايا متقدّمة تشبه التى فى الحال »

تنوير :

[ولا يكمل لشاعر قول على الوجه المختار إلّا بأن تكون له قوّة حافظةٌ ، وقوّة مائزة ، وقوة صانعة .

فأما القوة الحافظة فهى أن تكون خيالات الفكر منتظمةً ، ممتازا بعضها عن بعض ، محفوظا كليّا فى نصابه ، فإذا أراد مثلا أن يقول غرضا ما فى نسيب أو مديح أو غير ذلك وجد خياله اللّائق به قد أهّبته له القوة الحافظة بكَوْنِ صور الأشياء مترتبة فيها على حدّ ماوقعت عليه فى الوجود ، فإذا أجال خاطره فى تصورها فكأنه اجتلى حقائقها ، وكثير من خواطر الشعراء تكون معتكرة الخيالات ، غير منتظمة التصوّر ، فإذا أحال خاطره فى أوصاف الأشياء وخيالاتها اشتبهت عليه ، واختلطت ، وأخذ منها غير مايليق بمقصده ، وبالموضع الذى يحتاج فيه إلى ذلك .

وكان المنتظم الخيالات كالناظم الذى تكون عنده أنماط الجواهر مُحزّأةً محفوظة المواضع عنده ، فإذا أراد أىّ حجر شاء ، على أى مقدار شاءَ ، عمد الى الموضع

الذى يعلم أنه فيه ، فأخذه منه ونظمه ، وكذلك من كانت خيالاته وتصوّراته منتظمة متميّزة فإنه يقصد بملاحظة الخاطر منها إلى ماشاء فلا يعدوه .

والمعتكر الخيالات كناظم تكون جواهره مختلطة ، فإذا أراد حجرا على صفة ما تعب فى تفتيشه ، وربّما لم يقع على البغية ، فنظم فى الموضع غير مايليق به .

والمعتكر الخيالات فى هذه الحال أجدر بطول السدَرَ ، لكون الأشياء التى فى الحس أوضح من التى فى التصّور والذهن]

إضاءة :

[والقوة المائزةُ هى التى يميز بها الإنسان مايلائم الموضع والنظم والأسلوب والغرض مما لايلائم ذلك ، ومايصح مما لايصح .

والقوى الصانعة هى القوى التى تتولى العمل فى ضمّ بعض أجزاء الألفاظ والمعانى والتركيبات النظمية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض ، والتدرج من بعضها إلى بعض ، وبالجملة التى تتولى جميع ماتلتئم به كلّيات هذه الصناعة .

وهذه القوى التى هى الحافظة والمميِّزة والملاحظة والصانعة وماجرى مجراها ، فى احتياج الشاعر أن تكون موجودة فى طبعه هى المعبّر عنها ، بالطبع الجيد فى هذه الصناعة .][1]

لابّد لإبداع الشعر من ثلاثة عوامل خارجية ، وثلاثة عوامل داخلية :

فالخارجية هى : المهيئات والأدوات والبواعث :

(ا) فالمهيئات هى أن ينشأ الشاعر فى بيئة ذات هواء معتدل ، ومطعم طيب ، ومنظر أنيق ، مُمْتِعة من كل مايتصل بالأغراض الإنسانية ، وأن يترعرع بين قوم فصحاء ، مدَّربين على الاحساس بالايقاع ، والأهتزاز للأوزان .

وهناك ارتباط وثيق بين البيئة التى ينشأ فيها الشاعر ، وكمال طبعه فى صحة اعتبار الكلام ، وحسن تقديره ، ووضع كل جزء منه ، موضعه الأمثل به ، حتى يكون

---

(٢) المنهاج : ٤٠ ـ ٤٣

حسُن نشيء الكلام متسّقا مع حسن نشيء المتكلّم به .

وقد تتوفر دماثة الطبع التى تعين على حسن النظم ، وبجودة الانشاء فى الترحّل من مكان إلى آخر ، ارتياداً لمواقع المزن ، ومواضع الكلأ ، والنبات الغضّ ، وإن لم يكن فى الأقاليم المعتدلة ، فإن ذلك يوفر للنفس نشاطها وأريحيتها فى تذّوق مايحسن من الكلام ، ومالايحسن .

ومن قبل أرجع القاضى الجرجانى رقة الشعر وصلابته إلى أمور ثلاثة :

أولها : اختلاف الطبائع ، وتركيب الخلق ، فإنّ سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع ، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة ، وأنت ترى ذلك ظاهرا فى أهل عصرك وأبناء زمانك ، ترى الجافى الجلف منهم كزّ الألفاظ ، معقّد الكلام ، وعْر الخطاب ، وتحسّ بذلك أيضا فى صوته ونغمته ، وفى جرسه ولهجته .

وثانيهما : البداوة ، فمن شأنهما أن تحدث بعض ذلك ولذلك تجدُ شعر عدّى وهو جاهلىّ ، أسلس من شعر الفرزدق ورجز رؤبه ، لملازمة عدىّ الحاضرة ، وبعده عن جلافة البدو ، وجفاء الأعراب ، ولذلك نرى الشعراء يختارون الكلام اللّين السهل بعد مجيء الأسلام ، واتساع ممالك العرب ، وكثرة الحواضر ، ونزوع الناس من البوادى إلى المدن .

وثالثهما : الغرضُ الشعرىّ : فإنك ترى رِقّة الشعر أكثر ما تأتيك من قبَل العاشق المتيّم ، والغزل المتبالك .(١)

وسمّى هذا العامل « بالمهيئات » لأنه يهيىء الشاعر لأن يكون شاعرا حقا ، بما يمنحه إياه من سلاسة الحياة ، ولين جانبها ، وسهولة أحوالها ، مما يبعث فيه الراحة والاطمئنان ، فيجيء شعره صورة من نفسه .

(ب) الأدوات : وهى العلوم التى تتعلق بالألفاظ ، والعلوم التى تتعلق بالمعانى ، فما يتعلق بالألفاظ من اللغة والنحو والبلاغة أدوات لايستغنى عنها كل من يتصل

---

(١) القاضى الجرجانى للدكتور احمد احمد بدوى : دار المعارف بمصر ١٩٦٤ م ص ٥٢ ــ ٥٣ وانظر الوساطة ١٨ .

بصناعة الأدب ، لأنها معين ضروري في ميزان التعبير ، ومايتعلق بالمعاني من العلوم الانسانية أدوات تنمي المواهب والإحساسات ، وتزيد محصول الفكر من المضامين الجديدة ، والخيالات المبتكرة ، وكما أن هذه أدوات للشاعر ، فهي أدوات للناقد ، يستعين بها على فهم النصوص ، وشرحها ، واكتشاف مابها من سمات جديدة أو جميلة ، أو سمات قديمة أو قبيحة ، هذه الأدوات من العلوم التي تتعلق بالألفاظ ، والعلوم التي تتعلق بالمعاني عرفها نقاد العرب ، ووقفوا طويلا أمامها ، وأوصوا بأن يستمسك بها كل موهوب في الشعر أو الأدب .

ومن هؤلاء ابن طباطبا الذي ذهب إلى أن للشعر أدوات يجب إعدادها قبل ممارسته ، وتكلف نظمه ، فمن تعصت عليه أداة من أدواته ، لم يكمل له مايتكلفه منه ، وبان الخلل فيما ينظمه ، ولحقته العيوب من كل جهة .

من هذه الأدوات : التوسع في اللغة ، والبراعة في فهم الأعراب ، والرواية لفنون الآداب ، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ، ومناقبهم ، ومثالبهم ، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر ، والتصرف في معانيه ، في كل فن قالته العرب فيه ، وسلوك مناهجها في صفاتها ومخاطباتها ، وحكاياتها وأمثالها ، والسنن المستدلة منها ، وتعريضها وتصريحها ، وإطنابها وتقصيرها ، وإطالتها وإيجازها ، ولطفها وخلابتها ، وعذوبة ألفاظها ، وجزالة معانيها ، وحسن مبانيها ، وحلاوة مقاطعها ، وإيفاء كل معنى حظه من العبارة ، وإلباسه مايشاكله من الألفاظ حتى يبرز في أحسن زي ، وأبهى صورة ، واجتناب مايشينه من سفساف الكلام ، وسخيف اللفظ ، والمعاني المستبردة ، والتشبيهات الكاذبة ، والأشارات المجهولة ، والأوصاف البعيدة ، والعبارات الغثة ، حتى لايكون مفاوتا مرقوعا ، بل يكون كالسبيكة المفرغة ، والوشي المنمنم ، والعقد المنظم ، واللباس الرائق ، فتسابق معانيه ألفاظه ، فليتذ الفهم بحسن معانيه ، كالتذاذ السمع بمونق لفظه ، وتكون قوافيه كالقوالب لمعانيه ، وتكون قواعد للبناء يتركب عليها ، ويعلو فوقها ، فيكون ماقبلها مسوقا إليها — ولاتكون مسوقة إليه ، فتقلق في مواضعها ، ولاتوافق مايتصل بها ، وتكون الألفاظ منقادة لما تراد له ،

غير مستكرهة ولا متعبة ، لطيفة المولج ، سهلة المخارج .[1]

لقد جمع ابن طباطبا فى هذا النص العدّة الكافية لصقل المواهب والملكات فى دنيا الأدب ، سواء من ناحية الألفاظ، أو من ناحية المعانى ، أو من ناحية النظر والتأديب وأفاد « حازم » من ذلك كله فى مذهبه النقدى

ولم يكن أمر هذه الأدوات وقفا على النقد العربى القديم ، بل لايزال لها خطرها وأهميتها فى النقد الحديث .

إذ النقد له صلة وثيقة بالعلوم الإنسانية التى تدرس نشاط الإنسان بوصفه إنسانا كالفلسفة بفروعها المختلفة ، والتاريخ ، وعلوم اللغة ، والأجتماع ، والنفس .

وقد ارتبط النقد — منذ أقدم عصوره عند اليونان — بالفلسفة ، حتى صار فرعا من فروعها ، وقد ازداد هذا الارتباط وضوحا فى عصور النقد الحديثة ، وبخاصة فى عصرنا ، إذا أصبح مرتبطا كل الأرتباط بعلوم الجمال التى هى من فروع الفلسفة .[2]

(جـ) والبواعث : وهى نوعان أطراب ، وآمال ، فالأطراب كعوامل الحنين ، والآمال كالاستشراف إلى العطاء ، وبلوغ المنازل ، وتحقيق المقاصد المختلفة .

ولايبرع الشاعر فى شعره إلا إذا كان ناشئا فى بقعة طيبة ، وبيئة فصيحة ، فقلما برع فى المعانى من لم ينشئه مكان فاضل ، ولا فى الألفاظ من لم ينشأ بين أمة تملك ناصية الكلام ، ولا فى جودة النظم من لم يكن دافعه النوال والعطاء ، وتحقيق المآرب والحاجات ، ولا فى رقة أسلوب النسيب ، من لم يبعد عن احبائه ، ولم يفترق عن خلانه .

والشاعر مع ذلك محتاج إلى معرفة صفات الأشياء التى يتعرض الشعر لوصفها ، ولمعرفة أحوال الدنيا ، وأنحاء تصرّف الأزمنة ، وأن يكون قوىّ الملاحظة لما يناسب الأشياء ، والقضايا الواقعة من أشياء أخرى تشبهها .

(١) عيار الشعر : ١٧ — ١٨

(٢) النقد الأدبى الحديث : محمد غنيمى هلال ١٣٠

وها هو ذا القاضى الجرجانى يرى أن تُقسَّمَ الألفاظ على رتب المعانى ، فلا يكون أسلوب الغزل كأسلوب الأفتخار ، ولا المديح كالوعيد ، ولا الهجاء كالأستبطاء ، ولا الهزل مثل الجد ، ولا التعريض مثل التصريح ، بل كل غرض له غاية من الأداء ، ومستوىً من التعبير ، فالأسلوب اللطيف للغزل ، والفخم للفخر ، والمديح له تصرفات حسب مواقعه ، فالمدح بالشجاعة والبأس يتميز عن المدح باللباقة والظرف ، ووصف الحرب والسلام ليس كوصف المجلس والخمر ، فلكل واحد من الأمرين نهج هو أملك به ، وطريق لايشاركه الآخر فيه .

وليس هذا بمقصور على الشعر دون الكتابة ، ولا بمختص بالنظم دون النثر ، فالكتابة فى الفتح أو الوعيد غير الكتابة فى التشوّق والتهنئة واقتضاء المواصلة ، والخطاب فى التحذير والزجر أفخم منه فى الوعد والأمانى .(١)

والعوامل الداخلية لإبداع الشعر هى :

(ا) القوة الحافظة : وهى التى تُوَهِّبُ الخيال اللائق لكل غرض من أغراض الشعر ، فيرى صور الأشياء مترتبة فيها على مثال ماوقعت عليه فى الوجود ، فإذا أجال خاطره فى تصوّرها ، فكأنه اجتلى حقائقها ، فإذا وصف ترتّبتْ صور الأشياء التى يصفها ، وإذا مدح ترتبت صور الفضائل والصفات التى يمدح بها ، وإذا تغزل ترتبت صور العشق والهيام والوجد والتبريح وماإلى ذلك ، وكل هذه الصور مختزنة فى القوة الحافظة ، والخيال اللائق بكل غرض هو الذى ينتزع ويرتب من الصور مايليق بمقام حاله .

فإذا كان خاطر الشاعر معتكِّر الخيال ، سقيم التصوّر فإن صور الأشياء تشتبه عليه وتختلط فى تصوره وخياله ، فيأخذ مالهذا لذاك ، ويضع للغزل مايليق بالمديح ، وللفخر مايجدر بالرثاء ، وهكذا .

ومثل الخيال المنتظم مثل الناظم الذى تكون عنده أنماط الجواهر مجزّأة قد حفظ كل منها فى موضع ، واستوعب ناظمها جميع الأجزاء والمواضع ، فى تناسب دقيق وكلما أراد أى حجر شاء ، على أى مقدار شاء ، عمد إلى موضعه الذى يسوقه إليه

(١) الوساطة : ٢٤

إحساسه ، واستيعابه ، ودقة نظامه ، فأخذه ، رنظمه .

وكذلك من كانت خيالاته وتصوراته منتظمة متميزة فإنّهُ يصل بملاحظة الخاطر منها إلى ماشاء ، فلا يعدوه إلى غيره ولا يتجاوز مكانه إلى مكان آخر

ومثل الخيال المعتكر مثل الناظم الذى تختلط جواهره ، فإذا أراد حجرا على صفة معينة ، ومقدار معين ، أصابه الكلال فى التفتيش والبحث والنظر ، وقد يختلط عليه الأمر ، فيظنم فى موضع مايليق بموضع آخر

وكذلك من كانت خيالاته وتصوراته غير منتظمة ولا متميزة ، فإنه لايصل إلى مبتغاه ومقصوده ، فلا يتصور تصورا سليما ، ولايميز تمييزا يقبله ذوق المميز .

(ب) القوة المائزة : وهى قوة التمييز ، وبها يلائم الشاعر بين المناسبات والعلاقات فى ترتيب الألفاظ ، وترتيب المعانى الذهنية ، ليكون العمل الناتج شعرا .

(جـ) القوة الصانعة : وهى التى تتولّى ضم بعض اجزاء الألفاظ والمعانى والتركيبات النظمية ، والمذاهب الأسلوبية إلى بعض ، والتدرج من بعضها إلى بعض .

والملاحظ أن هذه القوى متداخلة ، فخيال الفكر المنتظم يميز ، ويرتب الألفاظ على حسب ترتيب المعانى ، أو بعبارة أخرى يتولى عملية النظم .

والقوة المائزة ، تستطيع أن تنتزع من الحافظة مايناسب المقام ، وتتولى ربط أجزاء الألفاظ والمعانى والأسلوب إلى بعض .

والقوة الصانعة تقوم مقام الحافظة والمائزة ، إلّا أن القرطاجنّى مولع بالتقسيم والتفتيت ، وتقليد الفلاسفة ، فهو لكثرة علمه ، ويقظة عقله ، وجموح خياله يسلك بنا المسلك الصعب ، لنشهد بعبقريته المتفردة .

والدليل على ذلك من هذا الموقف أنه بعد أن يستغرقنا فى تفصيلاته الفلسفية المتداخلة حول القوى النفسية التى هى ضرورة للشاعر ، يذهب إلى أن هذه القوى إذا اجتمعت فى شاعر أطلق عليها « الطبع الجيد »

والطبع الجيد سبق به ابن سلام والآمدى والجرجانى وابن طباطبا وابن رشيق وعبد القاهر وغيرهم من نقاد العرب .

« ويبدو لنا من هذا المدخل إلى الشعر معظم الخصائص التى يتصف بها منهج حازم ، فهو منهج قائم على الانتقاء والتنسيق والقياس ، فهو قد انتقى من نقاد الفلاسفة تعريفه لماهية الشعر ، وعلاقته بحركات النفس ، ومن الجاحظ القول بأثر البيئة والعرق (وذلك شيء شارك فى جانب منه ابن قتيبه) ووقف مع جميع النقاد القائلين بحاجة الشاعر الى الثقافة (العلوم) وكذلك هو فى حديثه عن البواعث .

أما حديثه عن القوى الحافظة ، والمائزة ، والصانعة ، فإنها قياس على ماوجده لدى الفلاسفة (وخاصة ابن سينا) من الحديث عن قوى النفس :

قوة الفنطاسيا ، والقوة المصورة ، والقوة المتخيلة ، والقوة الوهمية ، والقوة الحافظة الذاكرة ، وتبدو قيمة هذا الجمع فى سيطرة حازم على مختلف الجوانب التى نجدها مبعثرة هنا وهناك — على مر الزمن — عند كثير من النقاد . »[1]

ومن ناحية ثانية يريد حازما أن يفرغ كلّ مافى جعبته عن علم الشعر ، ومافى جعبته كثير جدا ، استقاه من ثقافتين عريقتين ، ثقافة العرب فى عصور ازدهارها ، وثقافة اليونان فى أزهى تطورها ، وهو حين رأى الجهل فاشيا فى عصره ، والسفلة الأنذال يقومون على أمر العلم أراد أن يكون ناقدا آخر ، وعالما ملء السمع والبصر ، فأخذ يستقصى كل مايتصل بعلم الشعر ، يريد ألّا يترك جزئية من جزئياته ، أو مسألة من مسائله ، والحق أن حازماً كان جبّار الذاكرة ، بعيد الغوْر ، واسع المدى ، أخذ من النقاد العرب الذين سبقوه ، وأخذ من فلاسفة المسلمين ، وأخذ من فلاسفة اليونان ، ولم يكن مجرّد آخذ من هؤلاء وأولئك ، ولكنه هضم ماأخذ ، وأضافه الى نفسه ، وصاغ مايتعلق بعلم الشعر صياغة جديدة ، تنسب إليه وحده ، محقق بذلك مايقوله النقد الفرنسيون فى هذا العصر : « الليث مجموعة خراف مهضومة »

---

(١) تاريخ النقد الأدبى عند العرب : إحسان عباس : ٥٤٥

المبانى .

ــ ٢٥ ــ النظم صناعة

[النظم صناعة آلتها الطبع ، والطبعُ هو استكمالٌ للنفس فى فَهْم أسرار الكلام ، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التى من شأن الكلام الشعرىّ أن يُنْحَى به نحوها ، فإذا أحاطت بذلك علما قويتْ على صوْغ الكلام بحسبه عملا ، وكان النفوذ فى مقاصد النظم وأغراضه ، وحســن التصرف فى مذاهبه وأنحائه إنما يكونان بقوى فكرية ، واهتداءات خاطرية ، تتفاوت فيها أفكارُ الشعراء .

فأوّل تلك القوى ، وهى عشرٌ :

القوة على التشبيه فيما لايجرى على السجّية ولايصدُر عن قريحة ، بما يجرى على السجّية ويصدر عن قريحة .

الثانية : القوة على تصوّر كلّيات الشعر ، والمقاصد الواقعة فيها ، والمعانى الواقعة فى تلك المقاصد ، ليتوّصل بهذا إلى اختيار مايجب لها من القوافى ، ولبناء فصول القصائد على مايجب نحو ماأشرنا ، ومانشير إليه .

الثالثة : القوّة على تصّور صورة للقصــيدة تكون بها أحسنَ مايمكن ، وكيف يكون إنشاؤها أفضل من جهة وضع بعض المعانى والأبيات والفصول من بعض ، بالنظر إلى صدر القصيدة ومنعطفها من نسيب إلى مديح ، وبالنظر إلى مايجعل خاتمتها إن كانت محتاجة إلى شىء معينّ فى ذلك .

الرابعة : القوة على تخيّل المعانى بالشعور بها ، واجتلابها من جميع جهاتها .

الخامسة : القوة على ملاحظة الوجوه التى بها يقع التناسب بين المعانى ، وإيقاع تلك النسب بينها .

السادسة : القوّة على التهّدى إلى العبارات الحسنة الوضع ، والدلالة على تلك المعانى .

. السابعة : القوّة على التحيُّل فى تسيير تلك العبارات متزّنة ، وبناء مباديها على نهايتها ، ونهاياتها على مباديها .

الثامنة : القوة على الألتفات من حيزّ إلى حيزّ ، والخروج منه إليه ، والتوّصل به وإليه .

التاسعة : القوّة على تحسين وصل بعض الفصول ببعض ، والأبيات بعضها ببعض ، وإلصاق بعض الكلام ببعض ، على الوجوه التى لاتجد النفوسُ عنها بنوة .

العاشرة : القوة المائزة حسن الكلام من قبيحه ، بالنظر إلى نفس الكلام ، وبالنسبة إلى الموضع الموقع فيه الكلام ، فقد يتفق للشاعر أن ينظم بيتين قافيتهما واحدة ، فيكون أحدهما أحسَن فى نفسه ، والآخر أحسن بالنسبة إلى المحَل الذى يوقعه فيه من جهة لفظ أو معنى أو نظام أو أسلوب ، ففى مثل هذا الموضع يصير المرجوح راجحا ، والمفضول فاضلا ، وكثير ممنّ ليست له هذه القوّة يُسقط أحسن مما يُثْبِت بالنسبة إلى المحّل .](١)

كأنّ حازما لم تطمئن نفسه بالوقوف عند القوى التى بها يبدع الشاعر الشعر وهى الحافظة والمائزة والصانعة ، ووجد أنها لاتحيط بأسباب هذا العلم ، فوقف يعدّدُ قوى أخرى : تصل بالشعر إلى القمة ، وتصل بالشاعر إلى القمة أيضا . فنظم الشعر صناعة ، تتوقف على الطبع ، ولعله يقصد بالصناعة المهارة ، كما كان يقصد إلى ذلك ابن سلام .

والطبع استعداد نفسى لفهم خصائص الكلام ، وتعمّق أسراره ، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التى يصوّرها الشعر ، فإنْ أحاطت النفس بذلك علما قويت على صياغة الكلام صياغة علمية .

والتمكن من النظم ، وبلوغ مقاصده وأغراضه ، وحسن التصرّف فى مذاهبه وانحائه إنما يكون بقوى فكرية أخرى ، تضاف إلى « الحافظة والمائزة ، والصانعة » هذه القوى . تتفاوت فيها قدرات الشعراء بطبيعة الحال .

---

(١) المنهاج : ١٩٩ — ٢٠١

وحازم لايريد بالقوى الفكرية أن الشعر يصدر عن فكر ، وإنما يريد بها القوى النفسية ، أو صدق الاحساس بالتجربة الواقعية ، كما يقول الدكتور إحسان عباس[١].

هذه القوى العشر تذكرنا بما قاله ابن طباطبا حول نظم القصيدة ، غير أن ابن طباطبا كان يتحدث عن الخطوات العملية ، بينما حوّل حازم هذه الخطوات إلى قوى قائمة فى طبيعة الشاعر ، ولو قال : إن « قوة الخيال » ـــ وهى قوة واحدة ـــ تستطيع أن تحقق هذا ، وماهو أكثر منه ـــ لما لجأ إلى هذا الالتواء .

ولكن حازما ـــ كما اتضح فى غير موطن ـــ مسرف فى شغفه بالتقسيمات ، لأن لها دلالة على ثقافة منطقية ، ويستمر حازم فى سياق هذه القسمة ، فيرى أن من اجتمعت فيه هذه القوى الكاملة ، فهو الشاعر الكامل الذى يقوى على تصوّر « كليات المقولات » ، ثم من حصل له قسط متوسط من هذه القوى ، فهو الشاعر المتوسط (الذى تغلب الدربة لديه على الخيال) ثم من حصل له قسط قليل من تلك القوى ، وهم أدعياء الشعراء ، ومنهم المتلصصون المغيرون على مالدى غيرهم ـــ « وهم شر العالم نفوسا ، وأسقطهم همما ، وهم النقلة للألفاظ والمعانى على صورها فى الموضع المنزل منه من غير أن يغيروا فى ذلك إلا مالايعتد به »[٢]

ولاينسى حازم أن يوصى الشاعر إذا أراد نظم الشعر ، وكان الزمان له منفسحا ، والحال مساعدة ، أن يأخذ نفسه بوصية أبى تمّام الطائى لأبى عبادة البحترى ، فإنها تضمّنت جملا مفيدة لصاحب هذه الصناعة ، ثم يقف ، ليفصل بعض ماأجمل فى هذه الصيحة ، ويكمل مانقص ، فالناظم إذا اعتمد ماأمره به أبو تمام من اختيار الوقت المساعد ، واستجمام الخاطر ، والتعرض لما يبعث على قول الشعر ، فحتيق عليه أن يستحضر مقصده فى خياله وذهنه ، والمعانى التى هى عمدة له ، بالنسبة إلى غرضه . فيتخيلها تتبعا بالفكر فى عبارات متبدّدة ، ثم ينظمها حسب تماثلها فى المقاطع ، ويهيئها لأن تقع فى بناء قافية واحدة ، ثم يضع الوزن والروىّ حسبها ، لتكون قوافيه متمكّنة ، تابعة للمعانى ، لامتبوعة لها .

---

(١) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ٥٥٧ :

(٢) المنهاج ٣٤٩ .

ثم يقسم المعانى والعبارات على الفصول — ويقصد بها المقطوعات — ويبدأ بما يليق بمقصده أن يبدأ به ، ثم يتبعه من الفصول بما يليق ، ثم ينظم العبارات التى أحضرها فى خاطره منثرة ، فيصيرها موزونة بتبديل كلمة مكان كلمة مرادفة لها ، أو بأن يزيد فى الكلام ما يقتضي الزيادة ، أو ينقص منه مايقتضي النقص ، أو بأن يعدل من بعض تصاريف الكلمة إلى بعضها ، أو بأن يقدم بعض الكلام ، ويؤخر بعضا ، أو بأن يرتكب فى الكلام أكثر من وجة من هذه الوجوه .(١)

وهذه هى الطريقة التى أثبتها ابن طباطبا فى صناعة الشعر ، فإذا أراد بناء قصيدة مخض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكرة نثرا ، وأعدّ له مايلبسه إياه من الألفاظ التى تطابقه ، والقوافى التى توافقه ، والوزن الذى يسلس له القول عليه ، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذى يرومه أثبته ، وأعمل فكره فى شغل القوافى بما تقتضيه من المعانى ، على غير تنسيق للشعر ، وترتيب لفنون القول فيه ، بل يعلق كل بيت متفق له نظمه ، على تفاوت مابينه وبين ماقبله ، فإذا اكملت له المعانى ، وكثرت الأبيات ، وفق بينها بأبيات تكون نظاما لها ، وسلكا جامعا لما تشتت منها ... الخ(٢)

ثم يربط حازم بين الأعاريض الشعرية والأغراض الشعرية بألوان من العلاقات ، فالأعاريض الفخمة الرصينة تصلح لمقاصد الجد كالفخر ونحوه ، مثل عروض الطويل والبسيط .

وأما المقصد التى يقصد فيها إظهار الشجو والاكتئاب ، فقد تليق بها الأعاريض التى تشتمل على الحنان والرقة ، لأن المقصود بحسب هذا الغرض أن تحاكى الحال الشاجية بمايناسبها من نمط ، ونمط تأليف ، ووزن ، وذلك نحو المديد والرمل .(٣)

---

(١) المنهاج : ٢٠٤

(٢) عيار الشعر : ١٩

(٣) المنهاج : ٢٠٥

وقد تقتصر قوة الشاعر الناظمة فى كثير من المواضع ، وذلك لعوارض ثمان -: أربع منها راجعة الى الشاعر ، وأربع راجعة الى نفس الشعر .

فأما مايرجع إلى الشاعر ، فمنها ، الكسل ، فلا تسمو تلك القوة معه سموها مع النشاط ، أو أن يكون الخاطر قد تلفت إلى غير الغرض الذى هو آخذ فى صوغ العبارة له ، وأما أن يدركه سهو ، فينصرف عن الوزن الذى هو آخذ فيه إلى وزن يقاربه على سبيل الخطأ ، والعارض الرابع أن تكون مواد العبارات فى الذكر قليلة ، فيعز وجود مايجىء من العبارات عفوا من غير احتيال ، ولاتكلف لذلك .

وأما العوارض التى ترجع إلى الشعر فمن ذلك :

ــ أن يكون قدر الوزن فوق قدر المعنى ، فيحتاج إلى إعمال الحيلة فى مايستحسن من الحشو .

ــ أو يكون قدر المعنى فوق قدر الوزن ، فيحتاج إلى الحذف والأختصار .

ــ أو يكون المعنى دقيقا داعيا إلى إيراد العبارة عنه على صورة يقل ورودها عفوا

ــ أو يكون المعنى من المعانى التى تكون العبارات عنها قليلة فى اللسان ، فلا يتمكن الخاطر من إيرادها موزونة إلا بتعمل ومحاولة .(1)

ويقف حازم عندما يبرز فيه الشعراء من الأغراض والمقاصد ، فيذهب إلى أن من الشعراء من يحسن القول فى جهة واحدة ، ولايحسن أن يردف قوله فى جهة ، بقوله فى جهة ، وأن ينتقل من إحداهما إلى الأخرى إنتقالا لطيفا .

ومنهم من يحسن إرداف الجهة بالجهة المناسبة لها ، ولايحسن إردافهما لايناسبها ، فلا تتأتى النقلة لذلك من إحداهما إلى الأخرى إلا بمآخذ لطيفة فى الأنتقالات ، ومنازع بديعة فى الألتفاتات ، ومنهم من يحسن إرداف الجهات بالجهات فى جميع ذلك .

وتتفاوت طبقات الشعراء فى الإحسان فى كل ذلك بحسب ماتكون عليه أفكارهم من التهدى إلى ضروب الأنتقالات ، وأنحاء الالتفاتات

(1) المنهاج : ٢٠٩ ــ ٢١٠

وللشعراء مذاهب واتجاهات فى الأنحاء المستحسنة فى الكلام ، كالأوصاف ، والتشبيهات ، والحكم ، والتواريخ .

فمنهم من تشتد عنايته ، بالاوصاف ، كالبحترى ، وبالتشبيه كابن المعتز ، وبالأمثال كالمتنبى ، وبالتواريخ كابن درّاج القسطلّى .

ومنهم من يتوفر قسطه من جميع ذلك كأبى تمام ، وإن كان غيره أشفّ منه فى التشبيه والحكم .

ولابن الرومى فى الإحاطة بالاوصاف والتشبيهات المجال المتسع ، وابن دراج أيضا متسع المجال فى الأوصاف والتشبيهات .(١)

وعن كيفية العمل فى إحكام مبانى القصائد ، وتحسين هيئاتها ، يقف حازم وقفة طويلة نكشف عن ولعه بالتفريعات والتقاسيم ، وإظهار مقدرته الفائقة فى فلسفة النقد ، فيذهب إلى أن القصائد : منها بسيطة الأغراض ، ومنها مركبة الأغراض ، والبسيطة مثل القصائد التى تكون مدحا صرفا ، أو رثاء صرفا ، والمركبة هى التى يشتمل الكلام فيها على غرضين ، مثل أن تكون مشتملة على نسيب ومديح ، وهذا أشد موافقة للنفوس الصحيحة الأذواق ، لما هو معروف من ولع النفوس بالافتنان فى أنحاء الكلام ، وأنواع القصائد .

وأحسن ماابتدىء به من أحوال المحبين ، ماكان من جهة ، ملذًا من أخرى ، كحال التذكر والأشتياق وعرفان المعاهد ، فإن هذه الأحوال ، وإن كانت مؤلمة للنفوس ، فإنها تحس بها لذة وتشفياً يكاد ينقع الغلّة من حيث أذكاها .

ثم يتدرج الشاعر من ذلك إلى ذكر مايؤلم من بعض الأحوال التى لها علقة بهما معا ، ثم إلى ذكر مايؤلم ويلذ من الأحوال التى لها بهما أيضا علقة ، ثم ينتقل من ذلك الى مايخص المحبوب من الأوصاف والمحاكاة ، ثم يحتال فى عطف أعنة الكلام إلى المديح ، فهذا هو الموضع التام المتناسب ، وهو الذى يعتمدهُ أمرؤ القيس فى كثير من قصائده .

(١) المنهاج : ٣١٩ — ٣٢٠

فأما المديح المتخلصّ إليه من النسيب ، فالأفضل أن يصدّر بتعديد فضائل الممدوح ، وأن يتلى ذلك بتعديد مواطن بأسه. وكرمه وذكر أيامه فى اعدائهم ، وإذا كان للممدوح سلف ، حسن المزجُ بين مآثره ومآثرهم ، ثم يختم بالتيمّن للممدوح ، والدعاء له بالسعادة ، ودوام النعمة ، والظهور على الأعداء .

ويجب أن تكون المبادىء جزلة ، حسنة المسموع والمفهوم ، دالة على غرض الكلام ، وجيزة تامة ، وكثيرا مايستعملون فيها النداء والمخاطبة والاستفهام ، ويذهبون بها مذاهب من تعجيب أو تهويل ، أو تقرير ، أو تشكيك ، أو غير ذلك ، ويجب أن تكون صدور القصائد متناسبة النسيج ، حسنة الالتفاتات ، لطيفة التدرج ، مشعشعة الأوصاف بالتشبيهات ، كما أن التخلص يكون لطيفا ، والخروج إلى المدح بديعا ، وصدر المديح يكون حسن السبك ، عذب العبارات مستطاب المعانى ، ليناسب مااتصل به من النسيب ، ويجب أن تعتمد فيه مع ذلك الجزالة والمبالغة فى الأوصاف .

وفى وصف الحرب تفخم العبارات ، وتهول الأوصاف ، ويحسن الأطّراد فى اقتصاص ماوقع من ذلك

والأختتام يجب أن يكون بمعانى سارّة فيما قصد به التهانى والمديح ، وبمعان مؤسية فيما قصد به التعازى والرثاء ، ويكون ذلك فى كل غرض بما يناسبه ، واللفظ يكون فيه مستعذبا ، والتأليف جزلا متناسبا ، فإن النفس عند منقطع الكلام تكون متفرّعة لتفقّد ماوقع فيه ، غير مشتغلة ، باستئناف شيء آخر .

فأما ماتجب العناية بالتأنّق فيه على الوجه المختار ، فتحسين المبدأ ، والتخلّص ، وأما ماتتأكد به العناية ، فتحسين البيت التالى للبيت الأول من القصيدة ، ليتناصر بذلك حسن المبدأ مثل قول ابى تمام :

شهدتُ لقد أقوَتْ مغانيكم بَعدْى ومُحت كما مَحَّت وشائع من بُرد
وأنجدتمُ من بعد إتهامِ داركمْ فيادمعُ أنجدْنى على ساكنى نَجدْ

قول أبى الطيب المتنبى :

مَنْ الجآذر فى زىِّ الأعاريب ... حُمْرُ الحُلَى والمطايا والجَلابيب
إنْ كنتَ تسأل شكًّا فى معارفها ... فمن بلاك بتسهيدٍ وتعذيب

وقوله :

لعينيك مايلقى الفؤاد ومالقِى ... وللحبِّ مالم يبق منّى ومابقى
وماكنت مِمَّنْ يدخل العشقُ قلبَهُ ... ولكنّ من يبصر جفونك يعشق

وقوله :

فراق ، ومن فارقتُ غيرُ مذمَّمٍ ... وأُمٌّ ومن يَمَّمْتُ غيرُ مُيَمَّمِ
ومامنزل اللّذات عندى بمنزل ... إذا لم أُبَجَّلْ عنده وأُكَرَّمِ

ويتوخّى الشعراء هذا كثيرا إذا كان البيت الثانى تتمةَ الفصل الأول ، فأمّا إذا كان الفصل الأول أكثر من بيتين ، فإنهم يوجهون العناية إلى تحسين نهاية الفصل ، وكلما قرب ذلك إلى المبدأ ، فكان ثانيا ، أو ثالثا ، كان أحسن ، مثل قول أبى تمام الطائى :

أيها البرقُ بِتْ بأعلى البِرَاقِ ... واغدُ فيها بوابلٍ غَيْدَاقِ
وتعلَّم بأنه ما لأنوائك ... إن لم ترِوُها من خلاقِ
دمنٌ طالما التقت أدمُع المزن ... عليها وأدمعُ العشاقِ

وإذا لم يكن البيت الثانى مناسبا الأوّل فى حسنه غضّ ذلك من بهاء المبدأ ، وحسن الطليعة ، وخصوصا إذا كان فيه قبح من جهة لفظ : أو معنى ، أو نظم ، أو أسلوب ، وذلك نحو قول أبى الطيب :

أتراها لكثرة العشّاق ... تحسب الدمع خِلْقَةً فى المآقى
كيف ترثى التى ترى كل جَفْنٍ ... راءها غير جفنها غير راقِ ؟

وتحسين البيت التالى لبيت التخلّص إلى المدح ، يجرى من بيت التخلص مجرى تحسين البيت الثانى من البيت الأول ، فى أنّ أتباع تحسين أحدهما بتحسين الآخر أكيد .

فأما ماتتأكد به العناية عند قوم ، ولاتتأكد عند آخرين ، فمقاطع القصائد وأبياتها الأواخر ، وذلك من جهة مايرجع إلى هيئات الوضع والتأليف ، والأطراد فى الألفاظ والمعانى والنظام والأسلوب ، فأما من جهة وقوع لفظ مكروه ، أو معنى مشنوء فى مقطع الكلام ، فالتحفظ منه واجب على كل ناظم أو ناثر .

وبعد هذه الجولة الطريلة فى إحكام مبانى القصائد ، يقول حازم : « فهذه مذاهب الحذّاق المطبوعين : تحسين هيئات القصائد ، وتحصين مبانيها ، قد أبنتها ، فمن سلك ذلك السبيل ، وذهب ذلك المذهب ، فقد سرى على سواء المنهج من هذه الصناعة ، إن شاء الله »[1]

ــ ٢٦ ــ الإبداع فى الاستهلال :

يقول : [وتحسين الاستهلالات والمطالع من أحسن شىء فى هذه الصناعة ، إذْ هى الطليعةُ الدالّة على مابعدها ، المتنزّلة من القصيدة منزلة الوجه والغرّة ، تزيدُ النفسُ بحسنها إبتهاجاً ونشاطاً ، لتلقىّ مابعدها ، إنْ كان بنسبه من ذلك ، وربما غطّت بحسنها على كثير من التخوّن الواقع بعدها ، إذا لم يتناصرْ الحسنُ فيما وليها .]

إضاءة :

[ولايخلو الإبداع فى المبادىء من أنْ يكونَ راجعا إلى مايقعُ فى الألفاظ من حسن مادّة ، واستواء نسج ، ولطف انتقال ، وتشاكل اقتران ، وإيجاز عبارة ، وماجرى مجرى ذلك ، مّما يستحسن فى الألفاظ ، أو إلى مايرجع إلى المعانى من حسن محاكاة ، ونفاسة مفهوم ، وتطبيق مفصل . بالنسبة إلى الغرض ، وماجرى مجرى ذلك ، مما يستحسن فى المعانى ، أو إلى مايرجع إلى النظم من أحكام بنية ، وإبداع صيغة ووضع ، ومناسب ذلك ، مما يحسن فى النظم ، أو إلى مايرجع إلى الأسلوب ، من حسن منزع ، ولطيف منحى ومذهب ، وماجرى مجرى ذلك مما يستحسن فى الأساليب .][2]

(١) المنهاج : ٣٠٣ ــ ٣٠٩

(٢) المنهاج : ٣٠٩

إن المتأمل لنصوص حازم يرى أن الرجل واسع الباع فى الاطلاع ، غزير الثقافة كما قلنا ، وهو فى الوقت نفسه متمكن تماما من مفهوم الشعر ، وأن علم الشعر قد ملك عليه جوانب نفسه ، فراح يشقق المسائل ، ويفرّع الفروع ، ويعدّد الأضاءات والتنويرات ، لعله يضيء لمرتادى طريق الشعر والنقد هذا الطريق ، فمثله من هنا مثل رجل يملك بستانا يحتوى على آلاف الأشجار ، المختلفة فى انواعها وأوراقها ، وفروعها ، وأزهارها ، وثمارها ، وهو على علم تام بإحصائها ، ومعرفة خصائص أوراقها ، وأزهارها ، وتعدد ألوانها ، وثمارها ، وتعدد مذاقاتها ، وهو يقف بين روّاد هذا البستان ، يقصّ عليهم قصة ميلاد الأشجار ، ومايتتابها من عوامل الخريف والشتاء ، ويستعرض أمامهم الطرق السليمة لعلاجها ، وإبعاد الآفات والأوبئة عنها ، لتستعيد ربيعها وارفة خضراء ، هذا هو حازم العالم الناقد الفنان ، الذى يقف أمام الشعر فى مفهومه وطبيعته ، وصناعته ، ودوافعه ، ومعانيه ، ومبانيه ، وأساليبه وقفة العالم المقتدر ، والناقد الفذ ، والفنان الموهوب ، ليجلّى طريقة للمرتادين ، حتى يستعيد شبابه وقوّته فى عصر الأزدهار الأدبى ، وحتى يستعيد أمثال أبى تمام ، والبحترى ، والمتنبى ، وابن الرومى ، وابن درّاج القسطلى :

إنه يأسى كلّ الأسى لحضارة بادت ، ويدفعه الأمل والرجاء دفعا شديدا لأن يعيد ملامح هذه الحضارة ، وقسماتها الجميلة ، لأمته .

من هنا شق على قارئه مشقة شديدة ، لأنه يريد أن يقول كل شىء ، ولا يريد أن يترك شيئا ، إن حماسه زائد عن الحد ، وغيرته على ثقافة أمته ، النقدية والأدبية من غير حدود ، فتتدافع الأفكار ، والمعانى فى ذهنه تدافعا شديدا ، كما يتدافع تيار الفيضانات الجارفة ، فتجىء ثقيلة مركزة على الأوراق ، كل فكرة تحتاج إلى دراسة مستقلة ، حتى تبسط بسطا ، وتعرض عرضا ، وتجلّى تجلية ، وهذه مهمتنا نحن ، وليست مهمة حازم ، مهمتنا أن نقف وقفات مسترخية متأنية بين يدى هذه الأفكار النقدية والأدبية ، نجلوها فى دراسات أكاديمية متعددة .

من هذا المنطلق لاتجىء دراستى تلك عن نقد حازم ومفهوم الشعر لديه دراسة مستوعبة ولم تجىء دراسة من سبقونى للوقوف أمام فكر حازم النقدى دراسة مستوعبة

أيضا ، وإنما أخذ كل باحث ـــ كما أخذت ـــ طرفا من أطراف هذه الفلسفة النقدية للقرطاجنى ، أزال عنها غبار السنين والأيام ، وبقى حازم القرطاجنى فى حاجة ماسة إلى دراسات متعددة .

والنص الذى بين يدّى الآن عن الإبداع فى الاستهلال ، تناول فيه حازم صلة الإبداع فى الأستهلال بالألفاظ وحدها ، والمعانى وحدها ، والنظم الذى يمزج بين الألفاظ والمعانى ، والأسلوب الذى يربط بين المعانى ، ويلائم بين الأفكار .

فصلة الأبداع فى الاستهلال بالألفاظ تكون عن طريق : حسن المادة ، واستواء النسج ، ولطف الأنتقال ، وتشاكل الاقتران ، وايجاز العبارة ، وماجرى مجرى ذلك ، مما يستحسن فى الألفاظ ، وصلة الأبداع فى الأستهلال بالمعانى تكون : عن طريق : حسن المحاكاة ، ونفاسة المفهوم ، وتطبيق المفصل بالنسبة إلى الغرض ، وماجرى مجرى ذلك مما يستحسن فى المعانى ، وهذه الصلة بالنظم تكون عن طريق : إحكام البنية ، وإبداع الصيغة والوضع للألفاظ بما يناسب المعانى . وهذه الصلة بالأسلوب تكون عن طريق : حسن المنزع ، ولطف المنحى ، والمذهب ، وماجرى ذلك مما يستحسن فى الأساليب : فكأن حازما تناول الابداع فى الأستهلال من طرق أربع : الألفاظ ، والمعانى ، والنظم ، والأسلوب ، وبهذا جدّ لنا جديد ، غير مارأيناه عند عبد القاهر الجرجانى ، هذا الجديد هو الاسلوب ، لأن عبد القاهر قد وقف بنا عند ما نسميه « نظرية النظم » فما هو هذا الأسلوب عند حازم ؟ سوف يتبين معناه من خلال الصفحات الآتية .

وملاك الأمر عند حازم فى هذه الأرتباطات المتعددة للإبداع فى الاستهلال ، أن يكون الأفتتاح مناسبا لغرض المتكلم من جميع جهاته ، فإذا كان قصده إلى الفخر كان المناسب أن يعتمد من الألفاظ والمعانى والنظم والأسلوب مايكون فيه بهاء وتفخيم . وإذا كان قصده إلى النسيب ، كان المناسب أن يعتمد منها مايكون فيه رقة وعذوبة ، وكذلك سائر المقاصد ، فإن طريقة البلاغة فيها أن تفتتح بما يناسبها . ويشبهها من القول .

ومما تحسن به المبادىء أن يصدّر الكلام بما يكون فيه تنبيه وإيقاظ لنفس السامع ، ويثير فيها انفعالا ، ويسبب لها حالا من التعجب ، أو التهويل ، أو التشويق ، أو غير ذلك .

« وفى الكلام ماله صورة يصير بها لائقا أن يكون ر أس كلام ، ومفتتح قول ، ومنه مالايليق بالمبادىء ، ولايكون له هيأة تصلح لها .»

وأحسن المبادىء ماتناصر فيه حسن المصراعين ، وأكثر ماوقع ذلك للمحدثين ، فأما العرب المتقدمون فلم يكن لهم بتشفيع البيت الأول بالثانى عناية كبيرة ، وكثيرا ماكانوا يتسلسلون فيه فى ذكر المواضع نحو قول امرىء القيس :

فَتُوِلٍ ، فحلِّيت ، فنفى ، فَمنْعَج إلى عاقل ، فالجُبُّ ذى الأمرات

والبيت من قصيدة يصف فيها الوحوش ، وصيده لها ، مطلعها :

غشيتُ ديارَ الحّي بالبكرات :

والمرتبة الثانية فى حسن المبادى : أن يتناصر الحسن فى المصراعين ، الثانى والأول ، دون البيت التالى ، نحو قول ابى الطيب :

أتراهــا لكثرة الـــعشّاق تحسب الدمع خلقة فى المآق

والمرتبة الثالثة : أن يكون المصراع الأول كامل الحسن ، ولايكون المصراع الثانى منافرا له ، وإن لم يكن مثله فى الحسن ، ومثل هذا يوجد كثيرا فى الشعر .

وقد تكون المبادىء التى حسن فيها المصراع الأول ، وكان المصراع الثانى من النمط الوسط فى الكلام قد حازت الشرف بما وقع فيها بحيث تفوق المبادى التى تناصر الحسن فى مصراعيها ، والبيت التالى لهما ، كقول امرىء القيس :

قفانبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدَّخول فحومل

فالمصراع الأول فى غاية الإبداع ، ونهاية الانطباع ، وليس المصراع الثانى كذلك ، وإن كان له قسط من الفصاحة ، لأن كثيرا من الشعراء الفحول يجاريه فى مثل صيغة المصراع الثانى ويتمم مبدأه بمثل ماتمَّمَهُ به ، ولكن لايجاريه شاعر فى كمال المصراع الأول ، وشرف ماوقع فيه بالنظر إلى مايجب أن يفتتح به القول فى البكاء على الديار .

بمثل هذه الأمثلة تتبين القيمة العلمية والفنية لنظرية مفهوم الشعر الشاملة عند حازم ، ولكنّ هذه النظرية الرائعة يغض من قسماتها الجميلة وقفة حازم عند المجال التقريري النظرى ، من غير أن يجلّى دلالاتها بالامثلة ، وهو مايختلف معه فيه صاحب الدلائل الذى أكدّ كل جزئية من جزئيات نظرية النظم بالأمثلة والنماذج ، حتى فى تكرار الجزئية الواحدة كان يشفعها بأكثر من نموذج ، وأكثر من مثال ، حتى جاءت نظرية تقريرية تطبيقية ، يقبل عليها الدارسون والمتأدبون ، ينهلون منها بمايصقل أذواقهم ، وينضج ملكاتهم ، فشاعت فى الزمان والمكان ، وأصبح لها خطرها الخطير فى محافلنا ، ومنتدياتنا ، ودراساتنا الجامعية .

والجزئية التى يقف أمامها حازم فى نظريته ، يدعمها بالمثال ، ويؤكدّها بالنموذج تصبح قريبة من الذهن ، واضحة لكل ذى عينين ، وماأقل الجزئيات التى من هذا الطراز عند حازم ، وماأكثر الجزئيات التى يتركها نظرية تقريرية من غير مثال واحد يجلّى إبهامها حينا ، وصعوبتها حينا آخر .

ومن الجزئيات التى جلّاها بالنماذج جزئية الأبداع فى الأستهلال ، فمما اختير من المبادىء قول النابغة :

كلينى لهم ياأميمةُ ناصبِ [وليل أقاسيه بطىء الكواكب]

وقول الاعشى :

كفى بالذي تُولينَه لو تَجنَّباَ شفاء لسقْم بعد ماكان أشيبا

وقول القطامى : إناّ محيوّك فاسلمْ ايها الطللُ

وقول بشار :

أبى طلل بالجزع أن يتكلما [وماذا عليه لو أجاب مُتيّما]

وقول حبيب :

يابعد غاية دمع العين إنْ بَعدُوا :

وقول البحترى :

عارضننا أُصُلاً فقلنا : الرَّبْربُ [حتى أضاء الأقحوانُ الأشنب]

ومن المراثى قول الشاعر :

أيا جارتنا من يجتمعْ يتفرّق ومن يَكُ رهنا للحوادث يَغلَقِ

وقول أوس بن حجر :

أيتها النفسُ أجملى جزعا [إنّ الذى تحذرين قد وقعا]

وقول حبيب :

أىّ القلوب عليكمْ ليس ينصدعُ [وأىُّ نوم عليكمْ ليس يمتنع]

ومما استحسنه حازم فى هذا الصدد قول منصور النمرى :

ما تنقضى حسرةٌ منّى ولاجَزَعُ إذا ذكرتُ شبابا ليس يُرتَجَعُ

وقول أبى الطيّب .

أغالبُ فيكَ الشوقَ ، والشوقُ اغلبُ وأعجبُ من ذا الهجر ، والوصْلُ أعجبُ

وقول أبى عمر بن دَرّاج القسطلىّ

أهلّ بالبيْن ، فانهلّتْ مدامعُهُ وآنس الفقر ، فاستكّت مسامعه

وقول يوسف بن هارون :

مَنْ حاكمٌ بينى وبين عزولى [الشجْو شجْوى والعويلُ عويلى]

وقول أبى اسحق بن خفاجة :

لك الله من بَرْقٍ تراءى فسلّما وصافح رَسماً بالعذيب وسلماً

وهكذا ترى كيف اتضحت هذه المقولة النقدية لحازم من خلال الأمثلة التى استدعاها من شعراء المشرق ، وشعراء المغرب ، وكيف تمكنت فى الذهن ، لأن الأمثلة أدلة على الشىء ، والشىء يتمكن فى الذهن بدليله ، ويقلق فى الذهن ، ويتأرجح من غير دليل يؤكده ويقويه ، ويثبته .

وانظر فى نهاية هذه المقولة إلى قول حازم : « ولو قال قائل : إنه لم يستفتح فى قافية الهمزة بأحسن من قول أبى جعفر بن وضّاح :

ياسرحة العلمين من تيماء حَدِبَتْ عليك روائعُ الأنواء

لكان حقيقيا أن يصدّق ، وأن يسلمَّ له فى ماقال »[1]

(١) المنهاج : ٣١٠ ــ ٣٦٤

ـ ٢٧ ـ أنحاء التخلصات :

يقول حازم : [أعلم أن الأنعطاف بالكلام من جهة إلى جهة أخرى ، أو غرض إلى آخر لايخلو من أنْ يكونَ مقصوداً أولاً ، فيذكرُ الغرضُ الأوّل لأنُ يُستدرجَ منه إلى الثانى ، وتجُعَلُ مآخذ الكلام في الغرض الأوّل صالحةً مهّياةً لأنْ يقعَ بعدها الغرضُ الثانى موقعا لطيفا ، وينتقل من أحدهما إلى الآخر انتقالا مستطرفا .

أولا يكونُ قُصِدَ فى غرض الكلام الأوّل أنْ يجُعَلَ ذكْره سبباً لذكر الغرض الثانى ، ولاتوطئةً للصيُّرورة إليه ، والأستدراج إلى ذكره ، بل يُنوى الغرضُ الثانى فى أوّل الكلام ، وإنما يسنح للخاطر سنوحا بديهيّا ، ويلاحظه الفكرُ المتصرّف بالتفاتاته إلى كلّ جهة ومنحى من أنحاء الكلام . .

فما كان من قبيل هذا القسم الثانى ، فأنه الذى يعرف بالالتفات ، وأمّا القسمُ الأوّل ، فإنّ منه مايكون بصورة الالتفات ، ومنه مالايكون بتلك الصورة ، وفى مالا يُبْنى الكلامُ عليه أيضا من أوّلَ : مالا يكون بصورة الالتفات]

إضاءة :

[والصورة الالتفاتية : هى أن يجمع بين حاشيتىْ كلامين متباعدىْ المآخذ والأغراض ، وأنْ ينعطف من إحداهما إلى الأخرى انعطافا لطيفا من غير واسطةٍ ، تكون توطئة للصيرورة من أحدهما إلى الآخر على جهة من التحوّل .

والأنعطاف غير الالتفاتى يكون بواسطة ، بين المنعطف منه ، والمنعطف إليه ، يوجَد الكلامُ بها مُهَيَّأً للخروج من جهة إلى أخرى ، وسبب يجعل سبيلا إلى ذلك ، يشعر به قبل الأنتباه إليه .][(١)]

قبل أن نقف عند هذا التقسيم والتلوين الرائع لأنحاء التخلصات فى نظر حازم مما يدل على يقظة ذهنية حادة ، نقف قليلا مع ابن طباطبا فى الأبتداءات والتخليصات ، لنعقد موازنة سريعة بين هذين الناقدين الكبيرين ، لنرى المنزلة النقدية التى بلغها حازم القرطاجنى ، على بعد المسافة بينهما :

---

(١) المنهاج : ٣١٤ ـ ٣١٥ :

يقول ابن طباطبا : « وأما الابتداء بما يحس السامع بما ينقاد إليه القول فيه قبل استتمامه ، فكقول النابغة :

إذا ماغزا بالجيش حلّق فوقهم — عصائب طير تهتدى بعصائب

فقدّم فى هذا البيت معنى ماتحلّق الطير من أجله ، ثم أوضحه بقوله :

يصاحبنهم ، حتى يغرن مغارهم — من الضاريات بالدماء الدوارب
تراهن خلف القوم زوراً كأنها — جلوس شيوخ فى مسوك الأرانب[1]
جوانح قد أيقن أنّ قبيله — إذا ماالتقى الجمعان أول غالب
لهن عليهم عادةٌ قد عرفنها — إذا عرّضوا الخطّى فوق الكواثب

وقول الآخر :

لعمرك ماالناس أثنوا عليك — ولا مدحوك ، ولا عظّموا
ولو انهم وجدوا مسلكا — إلى أن يعيبوك ماأحجموا

فقدّم معنى ماساق إليه الإبتداء ، فقال فى تمامه :

ولكن صبرت لما ألزموك — وجُدت بما لم يكن يلزم
وأنت بفضلك ألجأتهم .... — إلى أن يقولوا ، وأن يعظموا[2]

هذه الأمثلة ذكرها ابن طباطبا فى الأبتداء بما يحس السامع بما ينقاد إليه القول فيه ، أي بما يسوقه ، ويجرّه الابتداء ، أما فى مطالع القصائد ، فاسمعه يقول : « وينبغى للشاعر أن يحترز فى أشعاره ، ومفتتح أقواله مما يتطيّر به ، أو يستجفى من الكلام والمخاطبات ، كذكر البكاء ، ووصف إقفار الديار ، وتشتت الألاف ، ونعى الشباب ، وذم الزمان ، لاسيما فى القصائد التى تضمن المدائح ، أو التهانى ،

---

(١) فى الديوان : « تراهن خلف القوم خزرا عيونها : جلوس الشيوخ فى مسوك المرانب » أنظر ص ٤٣ من عيار الشعر : هامش لمحقق الفاضل .

(٢) عيار الشعر : ٤٢ — ٤٣ .

وتستعمل هذه المعانى فى المراثى ، ووصف الخطوب الحادثة ، فإنّ الكلام إذا كان مؤسسًا على هذا المثال تطيّر منه سامعه ، وإن كان يعلم أن الشاعر إنما يخاطب نفسه دون الممدوح ، فيجتنب مثل ابتداء قول الأعشى :

مابكاء الكبير بالأطلال وسؤالى وهل يردّ سؤالى ؟
دمنه قفرةٌ تعاورها الصيّف بريحين من صبًا وشمال

ومثل قول ذى الرمّة :

ما بال عينك منها الدمع ينكسب كأنّه من كلىّ مفريّةٍ سربُ

وقد أنكر أبو الفضل بن يحيى البرمكىّ على أبو نواس قوله :

أربْعَ البلى إن الخشوع لبادى عليك ، وإنى لم أخنْك ودادى

وتطيّر منه ، فلما انتهى إلى قوله :

سلامٌ على الدنيا ماقدتم بنى برمك من رائحين وغادى

استحكم تطيّره ، فيقال : إنه لم ينقض إلا إسبوع حتى نزلت به النازلة . وأنشد البحترى أبا سعيد محمد بن يوسف الثغرى قصيدته التى أولها :

لك الويْل من ليل تطاول آخره ووشْك نوى حى تزمّ أباعره

فقال له أبو سعيد : الويل لك والحرب .

وليجتنبْ فى التشبيه من يوافق اسمها بعض نساء الممدوح من أمَة أو قرابة أو غيرها ، وكذلك مايتصل به سببه ، أو يتعلق به وهمه ، فإنّ أرطاة بن سُهَية الشاعر دخل على عبد الملك بن مروان ، فقال له : مابقى من شعرك ؟ فقال : ماأضربُ ، ولا أحزنُ ياأمير المؤمنين ، وإنما يقال الشعر لأحدهما ، ولكنى قد قلت :

رأيت الدهر يأكل كلّ حىّ كأكْلِ الأرض ساقطة الحديد
ومابتغى المنية حين تغدو سوى نفس ابن آدم من مزيد
وأحسب انها ستكرّ يوما توفّى نذرها بأبى الوليد

فقال له عبد الملك : ماتقول ثكلتك أمك ؟ فقال : أنا أبو الوليد يا أمير المؤمنين ، وكان عبد الملك يكنى أبا الوليد أيضا ، فلم يزل يعرف كراهة شعره فى وجه عبد الملك إلى أن مات .

فليجتنب الشاعر هذا ، وماشاكله ، مما سبيله كسبيله ، وإذا مرّ له معنى يستبشع اللفظ به ، لطف فى الكناية عنه ، وأجلّ المخاطب عن استقباله بما يكرهه ، وعدل باللفظ عن كاف الخطاب ، إلى ياء الإضافة للمتكلم إن لم ينكر الشعر ، أو أحترز مما يذم ويكره كقول القائل :

ولاتحسبّن الحزن يبقى فأنّه شهابُ حريق واقدٌ ثم خامدُ
سآلف فقدان الذى قد فقدته كألفك وجدان الذى أنت واحد

وإنما اراد الشاعر : سآلف فقدان الذى قد فقدته ، كألفك وجدان الذى قد وجدته ، أى تتعزّى عن مصيبتك بالسلوّ .

فانظر : كيف لطف فى إضافة ذكر المفقود الذى يتطيّر منه إلى نفسه ، ومايتفاءل إليه من الوحدان إلى المخاطب ، فجعل الموجود المألوف للمعزّى ، والمفقود لنفسه ويحكى أنّ أبا دلف استنشد أبا حكيمة راشدا الكاتب بعض مارثى به « أيره » ، وأعجب بما سمعه من معانى قوله فى ذلك الفن ، فأنشده :

ألا ذهب الأيّر الذى كنت تعرفُ

فقال له أبو دلف : أمك كانت تعرفه .(١)

أما التخلصّات ، فيذهب ابن طباطبا إلى ذكر بعض الأبيات التى تخلصّ بها قائلوها إلى المعانى التى أرادوها من مديح أو هجاء ، أو افتخار ، أو غير ذلك ، ولطفوا فى صلة مابعدها ، فصارت غير منقطعة عنها ، وهى مما أبدعه المحدثون من الشعراء ، دون من تقدمهم ، لأن مذهب الأوائل فى ذلك واحد ، وهو قولهم : إنهم تجشموا عناء الطريق ، ووعثاء السفر من أجل الممدوح ، فسلك المحدثون غير هذه

(١) عيار الشعر : ١٤٣ ـــ ١٠٠

السبيل ، ولطّفوا القول فى معنى التخلصّ إلى المعانى التى أرادوها ، فمن ذلك قول منصور النمريّ :

إذا امتنع المقال عليك فامدْح أمير المؤمنين تجدْ مقالا
فتىً مَاإنْ تزالُ به رَكابٌ وضعْنَ مدائحاً وحَمَلْنَ مالا

وكقول أبى الشيص : « الشاعر العباسىّ »

أكل الوجيف لحومَها ولحومَهمْ فأتوْك أنقاضا على أنقاض
ولقد أتتك على الخطوب سواخطا ورجعن عنك ، وهنّ عنه رواضى

وكقول محمد بن وهب :

حتى استرّد الليْل خلعتـه وبـدا خلال سواده وضَحُ
وبدا الصبـاح كأن غرتّـه وجهُ الخليفة حين يمتدُح[1]

فابن طباطبا يقف عند الابتداءات ، والتخلصات وقفة تذوقية بقياس المشاعر والأحاسيس ، ومناسبة المقام ، فالبلاغة مراعاة مقتضى الحال ، وينبغى أن تقّدر مواقف الخطاب ، فما يصلح للعامة ، لايصلح للخاصة ، ومايخاطب به الملوك ، لايخاطب به سواد الناس ، ومايليق فى مجلس التفاؤل ، لايليق فى مجلس التشاؤم .

والرائع عند ابن طباطبا أنه ساق النماذج الكثيرة المتنوّعة التى تدل على مواقف الخطاب ، وعلى حسن الابتداء ، وحسن التخلّص ، دون أن يقف موقفا نظريا فى نقده ، ولكنه سلك مسلك التحليل والتمثيل ، وكأنه قصد إلى أن المثال يكشف عن المذهب ، ويدلّ على المنحى ، وفى الوقت نفسه يقع فى القلب والعقل ، يؤثر ويقنع ، ويسعد ، ويريح .

وابن طباطبا واسع الأطلاع ، عميق النظر النقدى ، ناقد عالم ، والدليل على ذلك هذا الاختيار لتلك النماذج التى تقع فى مجال الأعجاب للفكر الناقد ، والذوق الناقد ، وهو فى مجال آخر يقف موقفا نظريا ، فكأنه قد مزج بين النقد النظرى الذى يقرر النظرية ، ويشرحها ، ويفيض فى تفسيرها ، فإذا ماوجد أنه أفرغ ماق

(١) عيار الشعر ١٣٠ ـ ١٣٢ :

جعبته عنها ، راح يعّدد النماذج ، ويطنب فى الأمثلة ، وهنا نراه قد كشف لنا عن سريرته ، وأبان عن مذهبه ، نأخذ مانقتنع به ، ونرفض مالايقع من عقولنا وقلوبنا موقع الأقتناع .

أما حازم فشكل آخر ، ومزاج آخر ، عالم مقتدر ، وفنان ذّواق ، يطنب إطناباً هائلا فى شرح نظريته ، ويستقصى جزئياتها ، ويقف عند كل معْلم من معالمها ، ويغوص فى اعماقها ، فيستخرج دُرَرَهَاَ ويواقيتها ، ولكنه لم يتوقف — فى الكثير من المواقف — ليضع قلائد هذه الدرر ، وتلك اليواقيت فى اعناق النماذج والأمثلة .

وفى المجالات التى يكتفى فيها بالنقد النظرى يتركنا أحيانا فى ضباب وحيرة ، نريد أن نفهم ، ونصل إلى اعماق نظريته ، وننهل من منهله العذب ، لنرتوى ، فنجد أن غوّر منهله بعيد جدا ، فنتكلف العناء الشديد ، لنصل إلى قطرات المعرفة ، ولاشك أننا نحسّ بارتياح خالص ، وسعادة غامرة ، حينما نصل إلى اعماق المعرفة عند هذا الناقد ، بهذا العناء ، وذلك الجهد .

وفى المجالات التى يشفع فيها نقده النظرى بأمثلة تحليلية ، يجيد اختيارها من المشرق والمغرب لكبار الشعراء ، يزيد فى متعتنا نظريا وتطبيقيا .

وطرق المعرفة بانحاء التخلصات عند حازم تؤكد ماذهبنا إليه ، وعلى القارىء أن يجمّع شتات تفكيره ، وأن يرخى لعقله عنان الوعىْ الشديد ، ليعى مايقول حازم حول هذه المقوله :

فالانتقال بالكلام من غرض إلى آخر لايخلو : من أن يكون مقصودا أولا : فيذكر الغرض الأول ، ليستدرج منه إلى الغرض الثانى ، وتكون مآخذ الكلام فى الغرض الأول صالحة ومهيأة لأن يقع بعدها الغرض الثانى موقعا لطيفا ، وينتقل من أحدهما إلى الآخر انتقالا طريفا .

أولا يكون قد قصد أولا فى غرض الكلام الأول ، أن يكون ذكره سببا لذكر الغرض الثانى ، وليس توطئه للصيرورة إليه ، والأستدراج إلى ذكره .

بل لاينوى الغرض الثانى فى أول الكلام ، وإنما يسنح للخاطر سنوحا بديهيا ، ويلاحظه الفكر الذى يلتفت إلى كل منحى من مناحى الكلام .

هذا الغرض الثانى الذى لاينوى فى الغرض الأول ، أو فى أول الكلام ، إنما يسنح للخاطر ، ويلاحظه الفكر : هو الذى يعرف بالالتفات

أما القسم الأول الذى ذكر فيه الغرض الأول ، ليستدرج منه إلى الغرض الثانى فى لطف وطرافة ، منه مايكون بصورة الالتفات ، ومنه مالايكون بتلك الصورة

والصورة الالتفاتية : هى أن يجمع بين حاشيتى كلامين متباعدى المآخذ والأغراض ، وأن ينعطف من إحداهما إلى الأخرى انعطافا لطيفا من غير واسطة .

والانعطاف غير الالتفاتى : إنما يكون بواسطة بين المنعطف منه ، والمنعطف إليه ، بحيث يكون الكلام — بهذه الواسطة — مهيئاً للخروج من جهة إلى أخرى .

انظر كيف عانيت معى ، وجهدت جهدا شديدا حتى تصل إلى صورة الانعطاف الالتفاتى ، وصورة الانعطاف غير الالتفاتى ، وتستطيع بعد ذلك أن تقول : إن هذه ليست بلاغة الالتفات ، ولانقد الالتفات وإنما هى فلسفة هذه البلاغة ، وذلك النقد . ثم يقف حازم بنى وبك — إلى أصناف الالتفات ، بمثل ماوقف غيره من النقاد السابقين ، وبأكثر مما وقفوا .

فأصناف الالتفات كثيرة ، وأكثر مايعنى المتكلمون فى البديع من ضروبه ثلاثة أصناف .

١ — ماأوهم ظاهره أنه كريه غير مستحب ، وهو فى حقيقته محبوب غير كريه ، فيلتفت الشاعر إلى ذكر مايزيل ذلك ، مثل قول عوف بن محلّم :

إنّ الثمانين وبلـــــغتها قد أحوجَتْ سمعى الى ترجمان[1]

(١) البيت من قصيدة قالها : عوف بن محلّم الشيبانى لعبد الله بن طاهر : ذلك أن عبد الله دخل عليه فسلم ، فلم يجبه عوف ، ولما أعلم بذلك دنا منه ، وأنشده هذا البيت من قصيدة مطلعها

يابن الــذى دان له المشرقـــان طرّا وقـــد دان له المغربـــان

انظر هامش ٣١٥ من المنهاج للمحقق الفاضل ، نقلا عن الصفدى :

٢ ــ أن يلتفت الشاعر عند ذكر شيء إلى ماهذا الشيء في نفسه من غرض جميل ، فيصرف الكلام إلى ذلك الغرض . نحو قول جرير :

طربَ الحمامُ بذى الأراك فهاجنى لازلتَ فى غلل وأيك ناضر

٣ ــ أن يلتفت إلى نقضٍ خفّى داخل عليه فى مقصد كلامه ، أو يخشى تطرّق النقض إليه ، فيحتال فيما يرفع النقض ، ويزيل التطرّق ، ويشير إلى ذلك ملتفتا ، كقول طرفة :

فسقى دياركِ غير مفسدها صَوْبُ الربيع ، وديمة تهمى

وقول ابن المعتز :

صببنا عليها ــ ظالمين ــ سياطنا فطارتْ بها أيدٍ سراعٌ وأرجلُ[1]

وينبغى ألا نغفل فى هذا الصدد مفهوم الالتفات عند قدامة بن جعفر ، وهو من هؤلاء النقاد العرب الذين رجع إليهم حازم ، ووقف على ماعندهم من علم ، وهو من جهة أخرى ، يعّد صنوا لحازم فى تأثر كليهما بالثقافة اليونانية تأثرا مشبعا. يقول قدامة : ومن نعوت المعانى الالتفات :

وهو أن يكون الشاعر آخذا فى معنى ، فكأنه يعترضه إما شك فيه ، أو ظنّ بأنّ رادّا يردّ عليه قوله ، أو سائلا يسأله عن سببه ، فيعود راجعا إلى ماقدمه ، فإما أن يؤكده ، أو يحلّ الشك فيه .

مثال ذلك قول المعطل فى بنى رهم من هزيل :

تبين صلاة الحرب منّا ومنهُم إذا مالتقينا والمسالم بادن

فقوله « بادن » رجوع عن المعنى الذى قدمه ، حين بينّ أن علامة صلاة الحرب أن المسالم يكون بادنا ، والمحارب يكون ضامرا .

وقول الرمّاح بن ميّادة :

فلا صرمه يبدو ، وفى ليأس راحة ولا وَصْلُهُ يبدو لنا فنكارمه

---

(١) المصدر : ٣١٤ ــ ٣١٦ .

فكأنه ، وهو يقول « وفى اليأس راحة » التفت إلى هذا المعنى ، لتقدير أن معارضا يقول له : ماتصنع بصرمه ؟ فقال : لأن فى اليأس راحة .[1]

فقدامة يجعل الالتفات من نعوت المعانى ، وحازم يجعله من نعوت المبانى . وقدامة لم يخرج بمعنى الالتفات عن الإطار الذى كان موجوداً عند العرب ، نقادا وبلاغيين ، بخلاف حازم الذى أضاف إلى الألتفات إضافات شافية ، وفلسفه فلسفةً نقدية ، أو نقده نقدا فلسفيا ترجح به كفته فى ميزان النقد .

ويذهب ابن رشيق القيروانى إلى أن الالتفات هو الاعتراض عند قوم ، وهو الأستدراك عند آخرين ، ومعناه : أن يكون الشاعر آخذا فى معنى ، ثم يعرض له غيره ، فيعدل عن الأول إلى الثانى ، فيأتى به ، ثم يعود إلى الأول ، من غيرّ أن يخّل فى شىء مما يشدّ الأول : كقول كثيّر :

لو أنّ الباخلين ــ وأنت منهم   رأوك تعلموا منك المطالا

فقوله : « وأنت منهم » اعتراض فى كلام ، قال ذلك ابن المعتز ، وجعله بابا على حدته بعد الالتفات ، وسائر الناس يجمع بينهما .

قال النابغة الذبيانى :

ألا زعمت بنو عبس بأنى ــ ألا كذبوا ــ كبير السنّ فانى

فقوله : « ألا كذبوا » اعتراض ، ورواه آخرون للجعدى : ألا زعمت بنو كعب بأنى : وهو أشبه بالجعدى ، لأنه أعلى سنا منه ، فقوله : إلا كذبوا اعتراض ، وكذلك مايجرى مجراه .

وأنشدوا فى الألتفات لبعض العرب :

فظلّوا بيوم ــ دع أخاك بمثله ــ   على مَشْرع يُرْوَى ولما يُصَرَّدِ

فقوله : دع أخاك بمثله التفات مليح :

وقال عوف بن محلّم لعبد الله بن طاهر :

إن الثمانين ــ وبلغتُها ــ   قد أحوجت سمعى إلى ترجمان

(١) نقد الشعر : ١٥٠ ــ ١٥١ :

فقوله : « وبلغتها » التفات ، وقد عدّه جماعة من الناس « تتميما » والالتفات أولى بمعناه .

ومنزلة الالتفات فى وسط البيت كمنزلة الأستطراد فى آخره ، وإن كان ضدّه فى التحصيل ، لأن الألتفاتات تأتى به عفوا وانتهازا ، ولم يكن فى تخلدك ، فتقطع له كلامك ، ثم تصله بعد أن شئت ، والأستطراد تقصده فى نفسك ، وأنت تحيد عنه فى لفظك ، حتى تصل به كلامك عند انقطاع آخره ، أو تلقيه إلقاء ، وتعود إلى ماكنت فيه .

وحكى عن اسحق الموصلّى أنه قال : قال لى الأصمعى : أتعرف التفات جرير ؟ قلت : وماهو ؟ فأنشدنى :

أتنسى إذْ تودِّعنا سليمى ... بعُود بَشامَةٍ : سُقىَ البشَامُ

ثم قال : أما تراه مقبلا على شعره ، إذ التفت إلى البشام ، فدعا له ؟ وقد أحسن ابن المعتز فى العبارة عن الالتفات بقوله : « هو انصراف المتكلم من الإخبار إلى المخاطبة » وتلا قوله تعالى : « حتى إذا كنتم فى الفلْك ، وجرين بهم بريح طيبة »

وأنشد ابن المعتز فى هذا النوع ، وهو لبشار :

نُبِّئت فاضح قومه يغتابنى ... عند الأمير ، وهلْ علىّ أمير ؟

ومن مليح الالتفات قول نُصيب

وددت ـــ ولم أخلق من الطير ـــ أننى ... أعارُ جناحَىْ طائر فأطيرُ

فقوله : « ولم أخلق من الطير » عجب ومليح ، ولما سمعت انى قيل فيها هذا البيت تنفست تنفسا شديدا ، فصاح ابن ابى عتيق : أوه : والله أجبته بأحسن من شعره ، والله لو سمعك لنعق وطار ، فجعله غرابا لسواده .(1)

ونلاحظ أن صاحب العمدة نقل هذه المعانى عن غيره ، مرة باسم بالاعتراض ، وأخرى باسم الاستدراك ، وثالثة باسم التّتميم ورابعة بانصراف المتكلم من الأخبار إلى المخاطبة ومن المخاطبة إلى الأخبار ، واختار الأمثلة المناسبة لذلك اختيارا جيدا ،

(1) العمدة فى محاسن الشعر ، وآدابه ، ونقده : حـ٢ : ٤٥ وما بعدها :

ولنعدْ إلى حازم بعد هذه الموازنات فى مجال الالتفات ، وأسراره الفنية ، بعد أن تبينا نبوغه وسبقه ، لنوضح أن المعنيين اللذين وقف عندهما حازم فى الأنعطاف بالكلام من جهة إلى أخرى ، وهما ماقصد به الأستدراج أولا ، أو سنح فيه الألتفات آخرا ، كلاهما منه ماينتقل من الغرض الأول فيه إلى الغرض الثانى على سبيل التدرج ، ومنه ماينتقل من غير تدرج .

يقول حازم : « فلنذكر الآن مآخذ الشعراء فيما يتدرجون إلى مدحه وذمّه ، أو يخلصون إليه خلوصا التفاتيا على جهة الأستطراد ، أو لايتدرجون اليه ولايستطردون ، بل يهجمون على المدح والذّم هجوما .

وأهل البديع يسمّون ماكان الخروج فيه بتدرج تخلّصا ، ومالم يكن بتدرج ولاهجوم ، ولكن بانعطاف طارىء على جهة من الالتفات استطرادا »[1]

وهنا يزيد حازم كلامه وضوحا بالأمثلة ، فيقول : ومثله قول حسّان :

إن كنتِ كاذبةَ الذى حَدَّثِتِني فنجوت منجى الحارث بن هشام

وربما اجتمع التخلّص والأستطراد ، كقول مسلم :

أجدّك لاتدرين أنْ ربّ ليلة كأنّ دجاها من قرونك تُنْشرُ
أرقت لها ، حتى تجلّت بغرةٍ كغرّة يحيى حين يذكر جعفرُ

فتخلص من مدح يحيى ، واستطرد منه إلى ذكر جعفر .

وإنما أخذ هذا اللقب من استطراد الفارس ، وهو أن يريك أنه فرّ ، وإنما يريد بذلك أغترار من ينقطع فى طلبه ، فيسرع الكّر إذ ذاك عليه .

ويذكر حازم أن شعراء المحدثين أحسن مأخذا فى التخلّص والأستطراد من القدماء ، لأن المتقدمين إنما كانت قصاراهم فى الخروج إلى المدح أن يقولوا ، دع ذا ، وعدّ القول فى هذا ، أو يصفوا نياقهم بأن اعمالها إنما كان من أجل قصد الممدوح . فقد ندر لهم من التخلص مايستحسن ، ومن الأستطراد مالايكر الابداع فيه .

(١) المنهاج : ٣٦٦ :

- وكان فى المحدثين من يعفى خاطره فى الخروج إلى المديح ، اقتداء بالمتقدمين ، فيهجم على المديح من غير توطئه له ، كقول البحترى :

تأبى رُبَاهُ أن تجيب ، ولم يكنْ   مستخبرٌ ليجيبَ حتّى يفهما

ثم قال :

الله جاريتى المدبِّر كلما   ذُكر الأكارمُ ماأعفّ وأكرما

هذا النوعان من الخروج إلى المديح لايخلوان من أن يقفى البيت فى كل منهما باسم الممدوح،أو المذموم،أو أسم الأب،أو يوضع فى تضاعيف البيت،ويقفى البيت بغير ذلك وكلما أمكن وضع الأسم فى القافية كان احسن موقعاً وأبلغ فى استشهار الإسم ، ويسّمى هذا النوع : الشقّ على الأسم ، كقول البحترى :

ولو أننى أعطيت فيّهن المنى   لسقيتهّن بكفّ إبراهيما

ويجب أن يكون الكلام فى خروجه من غرض إلى آخر غير منفصل بعضه عن بعض ، وأن يحتال فى وصل حاشيتى الكلام ، وجمع طرفى القول ، حتى يلتقى طرفا المديح والنسيب ، أو غيرهما من الأغراض المتباينة التقاءً محكما ، فلا يختل نسق الكلام ، ولايظهر التباين فى أجزاء النظام .

لأن النفوس والأسماع إذا تدرّجت من فنّ من الكلام إلى فنّ مشابه له ، وانتقلت من معنى إلى معنى مناسب له ، ثم أنتقل بها من فنٍّ إلى فنٍّ مباين له من غير جامع بينهما،وملائم بين طرفيهما ، وجدت الأنفس فى طبعها نفورا من ذلك ، ونبت عنه .

وكانت بمنزلة المستمّر على طريق سهل ، فبينا هو يسير فيه عفوا إذ تعرّض له فى طريقة ماينقله من سهولة المسلك إلى حزونته ، ومن لينه إلى خشونته .

وكذلك النفوس والاسماع ، إذا قرعيا المديح بعد النسيب ، من غير توطئة لذلك ، فإنها تستصعبه ، ولاتستسْهِلُهُ ، وتجد نبوةً مافى أنتقالها إليه من غير أحتيال وتلطّف فى

مايجمع بين حاشيتى الكلام ، ويصل بين طرفيه بطريقة فيها استواء والتئام .(١)

ويذكر حازم الأمور التى يجب اعتمادها فى التخلّص ، وهى : التحرّز من انقطاع الكلام ، ومن التضمين والحشو والإخلال ، واضطراب الكلام ، وقلة تمكن القافية ، والنقلة بغير تلطف ، والأضطرار فى ذلك إلى الكناية ، عما يجب التصريح به ، والإبانة عنه ، والتلّطف فيما يوقع الكلام أحسن مواقعه ، ويجريه على أقوم مجاريه من أضداد هذه الأشياء .(٢)

وعندى أن هذه هى العلل الفنية ، أو مايطلق عليه البلاغيون : النكات البلاغية التى تستفاد من التخلص ، والبلاغة هنا عنصر من عناصر النقد الأدبى ، وهو المفهوم الشامل لنظرية الشعر فى ذهن حازم .

ولايقف حازم عندما ذكر من علل ، ولكنه كما سبق القول شغوف بألا يترك شاردة ولاواردة فى المقولة التى يعرض لها بالشرح والتفسير والتعليل ، فيذهب إلى أنه ينبغى أن يجتهد فى تحسين البيت التالى لبيت التخلّص ، إذ هو أول الأبيات الخالصة للحمد أو الذم ، فيجب أن يعتمد فيه مايكون محركا للنفس ، لتستأنف هزّة ونشاطا لتلقى مايرد ، إليها ، فإن العناية بهذا البيت مثل العناية بالبيت الثانى من مطلع القصيدة ، بل ربما كانت الحاجة إلى استثارة الهزة عند الأنعطاف آكد منها فى أستثارة ذلك عند المبدأ ، لكون صدر القصيدة وسماعه يذهب بقسط غير يسير من نشاط النفس ، فكانت الحاجة إلى استثارة النشاط عند أخذه فى الضعف آكد من الحاجة إلى استثارته فى حال توفره وجموحه .(٣)

ولاينسى حازم هنا أن يؤكد مقولاته بالأمثلة ، فمما اختاره العلماء من باب التخلص قول البحترى :

شقائقُ يَحمِلن الندى فكأنه دموعُ التصابى فى خدود الخرائد
كأنّ يدَ الفتح بن خاقان أقبلتْ تليها بتلك البارقات الرواعد

(١) المنهاج : ٣١٧ ــ ٣١٩

(٢) المنهاج : ٣٢١

(٣) المنهاج : ٣٢١

وقول محمد بن وهيب

مازال يلثمني مراشفه ويعلني الإبريق والقدحُ
حتى استردَّ الليلُ خلعته وبدا خلالَ سواده وضَحُ
وبدا الصباح كأنَّ غرّته وجهُ الخليفة حين يُمتدح

ومما ذهب به مذهب الأستطراد من ذلك قوم همام بن غالب الفرزدق :

وركب كأنّ الريح تطلب عندهم لها ترة من جذبها بالعصائب
سَرَوْا يخبطون الريح وهي تلفّهم إلى شعُب الأكوار ذات الحقائب
إذا أنسوا نارا يقولون : ليتها ، وقد خصيرتْ أيديهمُ نارُ غالب

ومما اختير من ذلك قول جرير :

لما وضعت على الفرزدق ميسمى وعلى البعيث جدعت أنف الأخطل(١)

إن حازما يتعمق فى حالات النفس ، وتقلباتها ، لأنّ مصدر القصيدة نفسّى فى طابعه ، فالبواعث نفسية ، والقوى التى تستمّد منها القصيدة الفنية نفسية أيضا ، والشاعر يعتمد فى مدحه وذمه على تحريك نفس المتلقى ، لتهتز ، وتنشط ، وكلما انطفأ نشاطها وخمد ، تحتاج إلى أن تنشط من جديد ، وهكذا ، فمطلع القصيدة ، والأنعطاف منه فى داخل القصيدة الواحدة ، تتطلع إليه نفس المتلقى بأكثر مما تتطلع إلى حشو القصيدة ، ومع الأحكام وحسن التناسب ، وقوة الأثارة يتوفر للعمل الشعرى كثير من خصائص فنيته ، وكثير من خصائص تأثيره ، من هنا كان الباحث الأنجليزى « ريتشاردز » بجامعة كمبردج — يستخدم الطرق السيكلوجية فى النقد العملى .

« وكانت خطته فى ذلك أن يوزع فى أثناء محاضراته قصائد مطبوعة من نظم الشعراء مختلفى الشهرة والمنزلة ، ويطلب إلى الحاضرين أن يعلقوا عليها كتابة ، وكان دأبه أن يكتم عنهم اسم ناظم القصيدة ، وأن يطلب إليهم ألا يضعوا أسماءهم على أوراقهم حرصا على أن يظلوا مجهولين ، حتى يعبروا عن آرائهم الصريحة كما يشاءون ، وكان « ريتشاردز » يجعل من ملاحظات الطلاب وتعليقاتهم موضوع محاضرته ، وقد

(١) المنهاج : ٣٢٢ — ٣٢٣ .

نشرها فى كتابه « النقد العملى » وفيه يقول :

« والعدّة التى لاغنى عنها لهذا البحث هى علم النفس .... ولو اننى أردت أن أسبر أعماق اللّا شعور من هؤلاء الكتاب ، حيث توجد البواعث الحقيقة لحبهم أو لكراهيتهم لما يقرأون ، لكنت قد اخترعت لهذا الغرض فرعا من التحليل النفسّى ، ولكن الشعر طريقة إبلاغ ــ ماذا يبلّغ ، وكيف يبلغه ، وقيمة الشىء المبلغ ــ ذلك هو موضوع النقد الأدبى »(١)

وهذا الرأى فى طبيعة الشعر ووظيفته ، وارتباط النقد بالقيم ، فصّله « ريتشاردز » من الوجهة النظرية خير تفصيل فى كتابة الآخر « قواعد النقد العربى »(٢)

ونحن نرى حازما فى دراسته النقدية لجميع الخصائص الشعرية فى منهاجه ، يركز على هذا الجانب النفسّى ، من حيث كون هذه الخصائص ملائمة للنفوس ، أو منافرة لها ، كما أن إحكام الربط فى الخروج من النسيب إلى المديح ، وغيره من أغراض الشعر ، والأحتيال فى وصل حاشيتى الكلام ، وجمع طرف القول ، يجىء الأنتقال فيه غالبا عن طريق العلاقات النفسية التى كانت تربط العربّى القديم بغرض الشعر ، كالإثارة التى يثيرها النسيب للشاعر ، حتى يقوى انفعاله ويعمق بالغرض الأصلى من القصيدة مدحا أو وصفا .

---

(١) من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده : الأستاذ محمد خلف الله أحمد : ٣٣ نقلا عن :

1 - Richards , Practical , A Study of Literary Judgement , London , 1929 .

(٢) المرجع السابق نقلا عن : . I 1934 , « Principles of Literary Criticism » London

A . Richard

٢٨ - الأسلوب :

طريق الجدّ ، وطريق الهزل :

يقول حازم : [والشعر ينقسم أولا إلى طريق جدّ ، وطريق هزل .

فأما طريق الجُد ، فهى مذهب فى الكلام تصدر الأقاويل فيه من مروءة وعقل بنزاع الهمة والهوى إلى ذلك .

وأما طريق الهزل ، فإنها مذهب فى الكلام ، تصدر الأقاويل فيه عن مجون ، وشغف بنزاع الهمة والهوى إلى ذلك .

وأنا أذكر مايختص به كلتا الطريقتين ، ومايسوغ فى كل واحدة منهما ، مما هو خاصّ ، أو كالمشاع بالأخرى .

فأما مايجب فى طريقة الجدّ ، فألّا ينحرف فى ما كان من الكلام على الجدّ إلى طريقة الهزل كبير انحراف ، أولاينحرف إلى ذلك بالجملة .

لأن الكلام المبنّى على الجدّ إنما قُصد به إلقاؤه بمحّل القبول من أهل الجدّ ، وكثير من أهل الجدّ يكره طرق الهزل ، ومن لايكرهها منهم كبير كراهة ، لاينغصّه خلّو الكلام منها ، فكان وجودها فى الكلام منغّصا على بعضهم ، وفقدانها غير منغصّ على جميعهم ، فلذلك يجب ألّا يتعُرضّ إليها كبير تعرّض ، أولا يتُعرضً إليها بالجملة فى طرق الجدّ .]

إضاءة :

[وجملة مايجب أن يتجنب فى ذلك هى الجهات المختصة بالهزل ، والمعانى الواقعة فى تلك الجهات ، والعبارات عن تلك المعانى ، والجزء الواحد من العبارة الواقعة فى ذلك إذا كانت قد وقعت لشهرة بجهة من جهات الهزل .

ويجب أيضا أن يتحفظ بالنظم الجدّى من أن يكون التأليف فيه على صيغة تأليف قد اشتهر وقوعه فى طريقة هزلية ، كأنمّا قد حُذِىَ بذلك حَذْوَ هذا .

وجملة الأمر ألّا يتعرضّ فيها إلى منحى من مناحى الهزل — ولو باشارة — إلا حيثّ يليق ذلك بالحال والموطن ، فيتصوّر إذ ذاك التعرّض إلى ماخفّ من الهزل ، ولكل مقام مقال . »

تنوير :

[وتختص الطريقة الجّدية بأن يُجتنب فيها الساقط من الألفاظ والمولدّ ، ويُقتصر فيها على العربى المحض ، وعلى التصاريف الصريحة فى الفصاحة المطّردة فى كلامهم ، ولايعرّج من ذلك على مالايدخل فى كلامهم إلا بوجوه تستضعف ، ويُتسامح فى إيراد الحوشىّ والغريب فيها فى بعض المواضع] .

إضاءة .

[ويجب فى معانى الطريقة الجدّية أن تكون النفس فيها طامحةً إلى ذكر مالايشين ، ولايسقط من مروءة المتكلم ، وأن تكون واقفة دون أدنى مايتحشم من ذكره ذو المروءة ، أو يكبر نفسه عنه ، وأنّ تطرّح من ذلك ماله ظاهر شريف فى الجّد ، وباطن خسيس فى الهزل .]

تنوير :

[ومما تختص به العبارات فى الطريقة الجدّية أن يُتحّرى فيها المتانة والرصانة كما تتحرى فى طريقة الهزل الحلاوة والرشاقة ، وقد تأخذ الطريقة الجدّية بطرف من الرشاقة ، كما تأخذ الطريقة الهزلية بطرف من المتانة .]

طريقة الهزل :

يقول حازم : [لما كان أهل طريقة الهزل يشاركون أهل طريقة الجدّ فى كثير من المعانى والعبارات ، ويستعملون ذلك فى كلامهم بطريقتهم بساطا إلى مايريدونه من معانى الهزل التى هى غاية طريقتهم ، وتلك المعانى والعبارات المشترك فيها هى التى هى فى أنفسها كلام جدّى ليس فيه تعرض لما يقدح فى الطريقة الهزلية ، ولم يحتج فى طريقة الجّد إلى شيء يكون لها بساطا من معانى الهزل ، وكانت طريقة الهزل بجملتها منافية لأهل طريقة الجدّ ، ولم تكن طريقة الجدّ بجملتها منافية لأهل طريقة الهزل .

وجب ألا تأخذ طريقة الهزل من طريقة الجِّد أخذا خاصا ، وألّا تأخذ طريقة الجدّ من طريقة الهزل شيئا — اللهّم — ألّا أنْ يشيرَ مُشيرٌ إلى غرض من أغراضها ، مما لا يقدَح في طريقة الجدّ كبير قدحٍ ، وتكون مع ذلك إشارته في المظنه اللّائقة بها ، فإنّ الجّد قد يأتي من الهزل بما يخفّ في بعض المواضع .

— فإن الكريم قد يطرب ، وقد يحتاج إلى إطرابه ، ولكل مقام مقال — لكنهّ يحتاج من بني كلامه على الجّد — ثم أراد أن يلِّم بشيء من الهزل — أن يتلطّف في التدرّج من الجدّ إلى الهزل ، وأن يشعر بأن ما ألم به من ذلك شيء لاحقيقة له ، وإنما هو على جهة المزح والدعابة ، ليبسط بذلك من النفوس ، ويحركّ ، فكثير من معاني الهزل تحرك ذا الجد وتطربه وإن لم يكن من شأنه .]

إضاءة :

وبما تختص به طريقة الهزل ، ويجب اعتماده فيها ، أن تكون النفس في كلامها مسفّة إلى ذكر ما يقبح أن يؤثُر ، وألا تقف دون أقصى مايوقع الحشمة ، وألا تكبر عن صغير ، ولا ترتفع عن نازل ، وألّا تطّرح ماله باطن هزلي ، وإن كان له ظاهر جدّيّ ، وأن تردّ مايفهم منه الجدّ ، إلى مايفهم منه الهزل ، بتخليص ذلك إلى حيّز الهزل ، بما يجعل مخلصا إلى ذلك من توطئة ، أو غير ذلك ، ويقع مثل هذا بتضمين ، ويقع بغير تضمين ، وأكثر مايتفق هذا مع اللفظ المشترك .

ومن هذا النوع تضمين بعضهم قول مهلهل :

فلولا الريح أسْمَعَ من بنجد   صليلَ البيضَ تقرع بالذكور

أبيات هجاء ، فصرف البيت إلى غير مقصد مهلهل ، حيث وجد الألفاظ المشتركة صالحة لأن يدلّ بها على ذلك .][1]

وينتقل حازم بعد وقفته الطويلة المستقصية عند مباني القصائد إلى أسلوب الشعر ، ليحدثنا حديثا طويلا مستقصيا أيضا حول مايتصل بهذا الأسلوب .

---

(١) المنهاج : ٢٢٧ — ٢٣١ :

وماذا يعنى حازم بالأسلوب الشعرى ، إذا كان الأستمرار بالألفاظ على نسق معيّن يسمى نظما ، فإن الاستمرار بالمعانى على نسق مرسوم يسمّى أسلوبا « فالأسلوب هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية ، والنظم هيئة تحصل من التأليفات اللفظية »[1].

فطريقة الجّد عند حازم مذهب كلامى سلكه الشعراء العرب ، وعنه نتجت أقوال شعرية كثيرة ، عن مروءة وعقل بنزاع الهمة والهوى .

وطريقة الهزل عنده مذهب كلامى مقابل ، سلكه الشعراء العرب ، وعنه نتجت أقوال شعرية كثيرة ، عن مجون وشغف بنزاع الهمة والهوى إلى ذلك

وليست كل طريقة من هاتين مستقلة استقلالا صارما عن أختها ، فكلتاهما تأخذ من الأخرى ، وتتصل بها — نوع صلة — وإن كان ماتأخذه قليلا — إلا أنه يمثل صلة ما .

فالكلام الجادّ فى طريقة الجّد يجب ألا ينحرف أو يميل إلى طريقة الهزل جملة ، وإذا مال فليكن ميله قليلا ، لأن كثيرا من أهل الجّد يكرهون طرق الهزل ، فبعضهم يكرهها كراهة تامة ، بمعنى أن الجادّ لايمكن أن يكون هازلا ، وبعضهم يكرهها كراهة كبيرة ، وهم قليل ، وهذا القليل لاينغصه خلو الكلام منها . لذلك يجب ألا يتعرض إلى طريقة الهزل بصدد طريقة الجّد — كبير تعرض ، أولا يتعرض إليها جملة .

ومعنى ذلك بشىء من التفصيل أن يتجنب فى طريقة الجدّ الجهات التى تختص بها طريقة الهزل ، والمعانى الواقعة فيها ، والعبارات عن تلك المعانى ، وأن يتحفظ بالنظم الجدّى فى طريقة التأليف فيه ، فلا تكون على صيغة اشتهر وقوعها فى طريقة هزلية ، وبعبارة محملّة ، لايتعرض فى طريقة الجدّ إلى منحى من مناحى الهزل ، ولو بأشارة ، إلا إذا كان المقام يستدعيه ، ويقتضيه .

وعلى ذلك : يقتصر فى طريقة الجّد على العربىّ المحض ، وعلى طريقة العرب فى الفصاحة المطّردة فى كلامهم ، ويجتنب فيها الساقط من الألفاظ ، والمولّد ، وأن

(١) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، إحسان عباس : ٥٦٥ :

تكون النفس طامحة إلى ذكر مالايشين ، ويسقط من المروءة ، فتبرز ماله ظاهر شريف فى الجدّ ، وباطن خسيس فى الهزل .

والعبارات يتحرىّ فيها المتانة والرصانة ، كما تتحرّى فى طريقة الهزل الحلاوة والرشاقة ، وقد تأخذ الطريقة الجدّية بطرف من الرشاقة ، كما تأخذ الطريقة الهزلية بطرف من المتانة .

يتبين من ذلك أن أهل طريقة الهزل يشاركون أهل طريقة الجدّ فى كثير من المعانى والعبارات ، ويستعملون ذلك فى كلامهم توصّلا إلى مايريدونه من معانى الهزل التى هى غاية طريقتهم ، وذلك لايقدح فى الطريقة الهزلية ، لأنها تأخذ من الطريقة الجدّية أخذا خاصا ، أى تشاركها فى قدر يسير حين تستخدم بعض المعانى والعبارات الخاصة بها ، لتصل من خلالها إلى مذهبها وطريقها .

كما أن طريقة الجدّ تأخذ أخذا خاصا من طريقة الهزل ، حين يقتضى المقام ، وتتطلب الحاجة ، فإن الكريم قد يطرب ، وقد يحتاج إلى إطرابه ، ولكل مقام مقال ، على أن يتلطّف الجادّ فى التدّرج من الجدّ إلى الهزل ، وأن يشعر بأنّ ماألمّ به من ذلك الشىء لاحقيقة له ، وإنما هو مزاح ودعابة ، ليبسط بذلك النفوس ويحرّكها .

ويمثل حازم لذلك بموقف لابن الرومّى اعتذر فيه عن شىء من الهزل ، كان قد وقع منه فى قصيدة مدح : يقول فيه :(١)

وأرى أن معشرا سيقولو ن : سخيف من الرجال لعوب
أين عنه ، وأين مايدّعيه من علوم لحامليها قطوب
ولعمرى إنّ الحكيم وقور ولعمرى إن الكريم طروب

---

(١) يروى صدر البيت الثانى بلفظ : أين عنه وقار مايدّعيه : والأبيات من قصيدة طويلة كتب بها ابن الرومى إلى القاسم بن عبد الله مطلعها :

سيدى أنت شاخص مصحوب وفياعى إليكم منسوب

انظر هامش ص ٣٣٠ من المنهاج للمحقق الفاضل نقلا عن ديوان ابن الرومى .

ويقول سقراط : « حكاية الهزل لذيذة ، سخيف أهلها ، وحكاية الجدّ مكروهة ، وحكاية الممزوج منهما معتدل ، ولايقبل شاعر يحكى كل جنس ، بل نطرده ، وندفع ملاحته وطيبه ، ونقبل على شاعرنا الذى يسلك مسلك الجدّ فقط »

وتكون النفس فى كلامها مسفّة غير محتشمة إلى ذكر مايقبح ، وألا تتنزه عن صغير ، ولاترتفع عن هابط ، وأن تردّ مايفهم منه الجّد إلى مايفهم منه الهزل ، سواء وقع ذلك بتضمين ، أو بغير تضمين ، وأكثر مايتفق هذا اللفظ مع اللفظ المشترك ، كتضمين بعضهم بيت مهلهل :

فلولا الريح أسمع من بنجد صليل البيضْ تقرع بالذكور

بعض أبيات من الهجاء ، فصرف البيت إلى غير ماقصده مهلهل ، حين وجد الألفاظ المشتركة صالحة لأن يتوصل بها إلى ذلك .

وتتحرّى فى عبارات الهزل الرشاقة ، وعدم التسامح فى كثير من التكلف المسموح به فى طريقة الجدّ ، واستعمال الجمل الساقطة ، والألفاظ الخسيسة ، كألفاظ الشطّار المتماجنين ، وأهل المهن ، والعوام ، والنساء ، والصبيان .

مثل ماهو موجود فى مجون أبى نواس كثيرا ، ولم يكن منقودا عليه ، إذ هو لائق بالموضع الذى ورد فيه من أشعاره التى يقصد بها إلى الهزل .

فى الوقت نفسه ، لايسوغ شيء من هذا لمن كانت طريقته الجدّ ، فقد عاب بعض المتكلمين من النقاد والأدباء قول أبى نصر بن نباته :

وقال لنا الزمان : ظلمتوهم فقلنا للزمان : دع الفضولا

لأنه ليس من نمط مابنى عليه كلامه من الجدّ ، ولو ورد مثل هذا فى شعر ابن حجاج وأضرابه من أهل الهزل والمجون لكان مرضيا بالنسبة إلى طريقته .

وتأخذ طريقة الجدّ من طريقة الهزل المعانى المطربة ، التى تبسط لها النفوس ، وتستريح .

وكل كلام اعتمدت فيه المراوحة بين المعانى الجدية ، ومالايناقيها كل المنافاة من معانى الهزل ، يعّد من القسم الممتزج من جدّ وهزل ، وهو الذى تقدّمت الإشارة إليه فى قول سقراط .

ويعد هذه الأضافة فى كل من طريقتى الجد والهزل من الطرق الشعرية يعلق حازم على ماأفاض به حيالهما : بأن هذه قوانين مقنعة ، فيما يتعلق بالطريقة الجّدية ، ومايتعلّق بالطريقة الهزلية ، ومايتعلق بهما معا .

ومعرفتها أكيدة فى صناعة النقد ، والبصيرة بطرق الكلام ، ومايجب فيها ، رأيضا فإنه إذا اريد الحكم بين شاعرين مُتَمَاجنينْ :أيهما أشعر ، أو بين جادّ وماجن : أيهما امضى فى طريقته ، وأبرع فيها ، لم يكن بدّ من معرفة هذه القوانين فى الطريقتين ، إذ بها يتبيّن نمط كلامه ، وإعراقه فى الطريقة التى هو مبنى عليها وسلامته بحسب مايجب فيها .[1]

« ومن الواضح أن الذى قاد حازما إلى هذه القسمة هو تأثره بالنقد اليونانى مختلطا ، فالقسمة إلى جدّ وهزل هى قسمة الشعر إلى « طراغوذيا وقوموذيا » وأما قول سقراط : « بل نطرده ..... الخ » فإنه يومىء إلى ماقاله أفلاطون فى الجمهورية من الإقبال على الشاعر الذى ينسجم وماتتطلبه مصالح تلك الجمهورية ، وطرد الشعراء الذين يهزلون حين ينسبون الخصام إلى الآلهة ، ومأأشبه .

ولكّن دراسته للمنطقة المشتركة بين الطريقتين ، وتصّوره لها فهى مستمده من طبيعة دراسته لنماذج هذين اللّونين فى الشعر العربى »[2]

لقد كان حازم حريصا أبلغ الحرص على أن يستفيد من كل شىء يونانى ، فحاول أن يطبق تقسيم الشعر إلى تراجيديا وكوميديا على الشعر العربى ، فيعتمد على مالاحظه أرسطو من أن الشعراء الأخيار مالوا إلى محاكاة الفضائل ، والشعراء الأرذال مالوا إلى محاكاة الرذائل ، ومافهمه من تلخيص ابن سينا من أن التراجيديا محاكاة ،

---

(١) المنهاج : ٣٣٠ ومابعدها .

(٢) تاريخ النقد الأدبى عند العرب : إحسان عباس : ٥٦٣

ينحى بها منحى الجد ، والكوميديا محاكاة ، ينحى بها منحى الهزل والاستخفاف ، فيجعل ذلك أساسا لتقسيم الشعر العربي الغنائي إلى طريقة الجد ، وطريقة الهزل .(1)

٢٩ ــ تقسيم آخر للشعر من حيث أغراضه :

يقول : [فأما طريق معرفة القسمة الصحيحة التي للشعر من جهة أغراضه ، فهو أن الأقاويل الشعرية لما كان القصد بها استجلاب المنافع ، واستدفاع المضار يبسطها النفوس إلى مايراد من ذلك ، وقبضها عما يراد بما يخيل لها فيه من خير أو شر ، وكانت الأشياء التي يرى أنها خيرات أو شرور منها ماحصل ، ومنها مالم يحصل ، وكان حصول مامن شأنه أن يطلب يسمى ظفرا ، وفوته في مظنه الحصول يسمى إخفاقا ، وكان حصول مامن شأنه أن يهرب عنه يسمى أذاة ، أو رزءا ، وكفايته في مظنه الحصول تسمى نجاة ، سمي القول في الظفر والنجاة تهنئة ، وسمي القول بالإخفاق إن قصد تسلية النفس عنه تأسياً ، وإن قصد تحسرها تأسفا ، وسمي القول في الرزء إن قصد استدعاء الجلد عن ذلك تعزية ، وإن قصد استدعاء الجزع من ذلك سمي تفجيعا ، فإن كان المظفور به على يدى قاصد للنفع جوزى على ذلك بالذكر الجميل ، وسمي ذلك مديحا ، وإن كان الضار على يدى قاصد لذلك فأدى ذلك إلى ذكر قبيح سمي ذلك هجاء ، وإن كان الرزء بتفقد شيء فندب ذلك الشيء ، سمي رثاء](2)

من الملاحظ أن حازما استطاع أن يمزج بين العلل البلاغية التي استنبطها البلاغيون المتأخرون من الأساليب الشعرية ـــ خبرية وإنشائية ـــ وبين أغراض الشعر ، لتندرج البلاغة بذلك تحت مقاييس النقد الأدبي ، فكل غرض من الأغراض ، تتشعب عنه علل ونكات كثيرة ، تتصل به اتصالا وثيقا .

فالأقاويل الشعرية ـــ بادىء ذى بدء ـــ يقصد بها استجلاب المنافع ، واستدفاع المضار ، والأشياء التي يرى أنها خيرات تنفع ، أو شرور تضر ، منها ماحصل ، ومنها مالم يحصل ، وحصول الخير للنفوس يسمى « ظفرا » وفوت هذا الخير يسمى « إخفاقا »

(1) كتاب أرسطوطاليس في الشعر ، تحقيق وترجمة دكتور شكرى عياد : ٢٧٦ ـــ ٢٧٧ .
(2) المنهاج : ٣٣٧

وهكذا نرى أن « الظفر والإخفاق » يترتبان على طلب ماينفع النفوس ، ويثير فيها هزة الارتياح والأمل .

أما المضار التى تهدف النفوس إلى استدفاعها والبعد عنها ، والتخلص من خطرها ، فتسمى « أذاة أو رزءًا » واستدفاعها ، والبعد عنها ، والتخلص من خطرها ، يسمّى « نجاة » أو « ظفرا » والقول الشعرى فى الظفر والنجاة يسمّى « تهنئة » والقول الشعرى فى الإخفاق بالظفر والنجاة يسمّى « تأسّيا » إن كان المقصود هو تسلية النفس ، « وتأسفا » إن كان المقصود هو التحسر .

والقول الشعرّى فى الأذاة أو الرزء يسمّى « تعزية » إن كان المقصود هو التجلّد والتصبّر ، ويسمّى « تفجيعا » إن كان المقصود هو استدعاء الجزع ، هذا من حيث الفعل .

أما من حيث الفاعل ، فإن كان الفعل على يدى خيّر يقصد إلى الخير جوزى على ذلك بالذكر الجميل ، فمدح ، وإن كان الفعل على يدى شرّير يقصد إلى الشرّ جوزى بالذكر القبيح . فهجى .

وإذا كان الرزء بفقد شىء ، فندب ذلك الشىء ، سمى القول الشعرى هنا رثاءً ، وهكذا يتبين أن أمهات الطرق الشعرية عند حازم أربع ، التهانى ومايتفرع منها ، وهى مترتبة على الظفر بالنجاة من المضار ، حيث تستريح النفس من مضارّ الشرّ ، ومترتبة أيضا على الأخفاق فى هذه النجاة ، حيث تشعر النفس بالتأسّى والأسف تسليةً لها ، أو تحسُّراً على مافاتها .

والطريقة الثانية هى التعازى ، ومامعها أو مايتصل بها ، وهى مترتبة على الأذى أو الرزء الذى ينتج عن الشرّ ، حيث تتقبّض النفس ، وتكفهّر ، وتشعر بالقلق والضيقّ ، مما يتطلب التجلد والتصبّر ، أو الجزع .

والطريقة الثالثة هى المدائح ومايتصل بها — وهى مترتبة على الظفر بخير الخيّرين وأهل الفضيلة ، حيث تسعد النفس وتطرب ، ومن ثمّ تمدح .

والطريقة الرابعة هى الأهاجى ومايتصل بها ، وتترتب على الأخفاق فى الوصول إلى الخير ، والحرمان من المنافع ، ومن ثم تذم النفس ، وتهجو .

هذا التقسيم المنطقى أثر يونانى صرف ، ترتب فيه النتائج على المقدمات ، ويّصل

المقدمات إلى النتائج » ولما كان الناس ينقسمون من حيث الأخلاق إلى أفاضل وأرذال ، أشرار وأخيار ، فإنّ من الأنواع الشعرية مايحاكى الأعمال الرذلة ، والأنواع الأولى هى الملحمة والمأساة خصوصا ، والأنواع الثانية التى تحاكى الأعمال الرذلة والمضحكة هى الملهاة ....

ثم يبحث أرسطو فى الميل إلى الشعر فى الإنسان ، بوصف الشعر غريزة فى فطرة الانسان ، فيقول : إن أصله الميل إلى المحاكاة والتقليد ، وهو ميل مركوز فى طبيعة الشعر ، ويرجع بدوره إلى حب الأستطلاع والرغبة فى المعرفة ، والميل إلى الإيقاع والأنسجام ، وعن هذه الميول النظرية الأولية تولّد فى بادىء الأمر الشعر الارتجالى ، وقد انقسم وفقا لطبائع الشعراء إلى شعر هجاء من ناحية ، وشعر مديح وثناء من ناحية أخرى ، ونما شعر الهجاء وتطّور فأفضى إلى الكوميديا ، ونما شعر المديح وتطّور فأفضى إلى المأساة ، ولهذا فأن الملهاة والمأساة أعلى مراحل تطور الشعر .

وللمأساة غاية واضحة هى تطهير النفس من الأنفعالات العنيفة ، إذ المحاكاة فى المأساة ترمى إلى إثارة الرحمة والخوف ، وبهذه الاثارة تخلص النفس من آثار الانفعالات السيئة ، وفقا لقاعدة : وداونى بالتى كانت هى الداء ! »[1]

« ولقد انقسم الشعر وفقا لطباع الشعراء ، فذووا النفوس النبيلة حاكوا الفعال النبيلة ، وأعمال الفضلاء ، وذووا النفوس الخسيسة حاكوا فعال الأدنياء ، فأنشأوا « الأهاجى » بينما أنشأ الآخرون الأناشيد والمدائح »[2]

ولم يستغرق حازم فى أرسطو من ناحية هذا التقسيم والتفريع فى اغراض الشعر ، وتطهير النفس من الانفعالات التى تثيرها ، وتدفعها دفعا طبيعيا إلى قول الشعر فى شتى هذه التقسيمات والتفريعات ، فقط ، ولكنه استغرق أيضا فى مذهب قدامة النقدى العقلى ، ونظرته إلى الأغراض الشعرية .

فقدامة جعل جماع الوصف للمعانى التى يدلّ عليها الشعر أن يكون المعنى مواجها للغرض المقصود ، غير عادل عن الأمر المطلوب ، ولما كانت أقسام المعانى

(١) فن الشعر : تصدير العام : للمحقق الفاضل الدكتور عبد الرحمن بدوى ٤٠ — ٤١

(٢) فن الشعر لأرسطو : ١٣

التي يحتاج فيها إلى أن تكون على هذه الصفة مما لانهاية لعدده ، ذكر قدامة منها صدرا ينبىء عن نفسه ويكون مثالا لغيره ، وعبرة لما لم يذكره ، كما جعل ذلك في الأعلام من أغراض الشعراء ، وماهم عليه أكثر حوماً ، وعليه أشدّ روْما ، وهو المديح والهجاء ، والنسيب ، والمراثى ، والوصف ، والتشبيه .(١)

فأما العيوب العامة للمعانى ، فذكر منها فساد المقابلات ، وفساد الأقسام ، وفساد التفسير ، والأستحالة والتناقض ، وغيرها .(٢)

وقبال هذه العيوب ذكر قدامة أيضا مايعّم جميع المعانى الشعرية من صحة التقسيم ، وصحة المقابلة ، وصحة التفسير ، والتتميم ، والمبالغة ، والتكافؤ ، والألتفات ، وهو يعّرفها ، ويحّددها ، ويكثر من الأمثلة والشواهد عليها .(٣)

ويجىء حازم ، ليقف عند هذه المعانى ، صحيحة وفاسدة ، وأحيانا يذكر نفس الأمثلة التى ساقها قدامة تأكيدا لغرضه ، واستشهادا عليه .

فمثال صحة المقابلة : قول الطرّماح بن حكيم :

أسْرناهم ، وأنعمنا عليهمْ وسقّينا دماءهم الترابا
فما صبروا لضرْبٍ عند حرْب ولا أدّوْا لحسن يد ثوابا

فقابل مافى صدْر البيت الأول بما فى عجز البيت الثانى ، ومافى عجز الأوّل بما فى صدر الثانى .

يقول قدامة : فجعل بإزاء أن سقْوا دماءهم التراب ، وقاتلوهم أن يصبروا ، وبإزاء أن أنعموا عليهْم أن يثيبوا .

ومثال فساد المقابلة : قول ابى عدّى :

يابن خير الأخيار من عبد شمس أنت زين الدنيا ، وغيث الجنود

لأن غيث الجنود ليس مقابلا لزين الدنيا من طريق المقاربة ، ولا التضاد .

(١) نقد الشعر : ٩١

(٢) المرجع السابق : ١٩٢ ومابعدها :

(٣) المرجع السابق : ١٣٩ ومابعدها

يقول قدامة : فليس قوله : غيث الجنود موافقا لقوله زين الدنيا ، ولا مضادًا وذلك عيب .

ومن المعانى التى قسّمت أتمّ تقسيم قول نصيب :

فقال فريق القوم : لا ، وفريقهم نعم ، وفريق قال : ويحك ماندرى

يقول قدامة تعليقا على بيت نصيب نفسه : فليس فى أقسام الأجابة عن مطلوب إذا سئل عنه غير هذه الأقسام .

ومثال فساد التقسيم قول جرير :

صارتْ حنيفة أثلاثا فثلثهُمُ من العبيد ، وثلثٌ من مواليها

فهذه قسمة ناقصة ، لأنه أخل بالقسم الثالث ، وقيل : إن بعض بنى حنيفة سئل : من أىّ الأثلاث هو من بيت جرير ؟ فقال : من الثلث الملّغى .

يقول قدامة تعليقا على بيت جرير عينه : فبلغنى أنّ هذا الشعر أنشد فى مجلس ، ورجل من بنى حنيفة حاضر ، فقيل له : من أيّهم أنت ؟ فقال : من الثلث الملغى ذكره .

وهكذا نرى ولع حازم بأرسطو فيلسوف اليونان ، فى فلسفته ونقده ، وشغفه بقدامة بن جعفر فى مذهبه النقدى العقلى ، فكلامه مرتبط بكتاب « نقد الشعر » وعلى الرغم من ذلك فليس من الإنصاف أن نجعل حازماً يدور فى فلك أرسطو وقدامة فى فلسفتهما ونقدهما فقط ، لأن الرجل يحمل شخصية فذة ، وطابعاً متفردًا ، فهو لايترك الغرض أو المعنى الشعرى إلا إذا تناول معظم جزئياته ، أو قل : كل الجزئيات فى أحايين كثيرة ، مما يؤكد لك اتساع مداه ، وأن النقد العربى بلغ على يديه مستوى رفيعا ، لايقل عنه فى عهد عبد القاهر فى القرن الخامس الهجرى أمام نظرية النظم ، بل قد يتفوق حازم فى تشقيق المعانى النفسية ، وربطها بالبواعث والدوافع الانسانية .

فالطرق الشعرية عند حازم تختلف حسب اختلاف المنافع ، وبحسب اقتران الأحوال التى تكون للقائلين ، وللمقول فيه . فالميزة بين المديح والنسيب ، إذا م

يتعرّض المشببٌ لوصف حاله ، إنما هو بأنّ النسيب يكون بأوصاف تناسب هوى النفس ، ويقترن به مع ذلك حال توجع المشبب فى كثير من الأمر .

أما المديح فيكون بأفعال شريفة دالة على كمال الأنسان ، مستدعية لرضى النفوس ، من غير أن يقرن بذلك من صفة حال القائل مااقترنَ بالتشبيب .

والفرق بين النسيب الذى يقترن به وصف حال توجع القائل ، ورثاء النساء الذى يقترن به حال توجعه أيضا أن النسيب بموجود ، والرثاء لمفقود .[1]

ويخرج حازم من أختلاف الطرق الشعرية بحسب اختلاف المنافع ، وبحسب اقتران أحوال القائلين والمقول فيهم إلى تفريع آخر هو اعْتبَار المعنى الذى يكون منه الهرب فلما كان مايهُربِ منه قد يقع ممّن يحتمل منه ذلك ، ولو أدنى احتمال ، حيث لايؤاخذ به جملة ، أو لايؤاخذ به كبير مؤاخذة ، أو يؤاخذ به أشدّ المؤاخذة، لما كان الأمر كذلك سمّى مايتعلّق من القول بذلك ، بحسب طبقات من يقع ذلك منهم ، ونسبتهم إلى القائل — معاتبة ، وتهديدا ، وتوبيخا ، وتقريعا .

فالأقوال الشعرية تنقسم فيما حصل ، مما يكون من شأنه أن يُطْلبَ ، أو يُهْرَبَ عنه إلى تهانٍ ، ومامعها ، وتعاز ومامعها ، ومدائح ومامعها ، وآهاج ومامعها .[2]

فأما الأمور التى لم تحصل ، مما يكون شأنه أن يطلب ، أو يهُرُب منه فلا يخلو :

١ — إما إن يكون المتكلم هو الطآلب لها ، أو الهاربَ منها من تلقاء السامع .

٢ — وأما أن يكون السامع هو الطالب لها ، أو الهارب عنها من تلقاء المتكلم

فما كان من المتكلم مما شأنه أن يطلب يسّمى إذا لم يعلم رأيه فيه : غرضاً :
وماكان من السامع ، وكان طلبا جزما سمّى .... : اقتضاءً :
فإن كان بتلطّف ....سمّى.....: استعطافاً :

(١) المنهاج : ٣٣٨ — ٣٣٩

(٢) المنهاج : نفس الصفحة :

وإن كان يرى أنه قد جاوز الوقت الذى كان يجب فيه سمّى استبطاءً :

هذا إذا كان شأن الأمر أن يطلب ، فإذا كان من شأنه أن يهرب منه وأُنْذِرَ به المتكلم من تلقاء نفسه، أو من غيره سمىّ ذلك : إيعاداً ، وتهديداً ، وإنذاراً ، وتخويفا ، ونحو ذلك .

فإن خافه من اتقاء السامع ، واستدفعه إياه ، سمّى ذلك : استعفاءً ، أو أستقالة ، أو ترضيا ، أو نحو ذلك .

وقد يكون الشيء المطلوب ، أو المهروب منه أحد شيئين ، فيشكل على القائل أو السامع فيما يجب أن يُطْلَبَ ، وربما يجب أن يُهْرَبَ منه ، أو يكون الأشكال فى الطريق الذى يهدى إلى ذلك ، فيشير القائل على غيره بما يجب من ذلك ، أو يستشير غيره ، فيكون الكلام على هذا إشارة ، أو أستشارة ، وقد يستشير أيضا فى الفصل بين المتنازعين ، فينقسم القول على هذا إلى قصص ومشاجرة ، وحكم ، وإشارة ، واستشارة ، وغرض ، واقتضاء ، وكناية واستكفاء ، وترغيب ، وإطماع ، وإياس .

وأخيراً : يطلب فى كل نحو من هذه المقاصد والأغراض مايجلب سرورا أو حمدا ، أو يهرب ممّا يجتلب حزنا أو ذما .

وتلك هى النتيجة ، نتيجة هذه التقسيمات المتعددة ، من وجوه مختلفة للأغراض الشعرية عند حازم الناقد الفيلسوف :

فقد تبين أن أمهات الطرق الشعرية أربع : وهى التهانى ، ومامعها ، والتعازى ، ومامعها ، والمدائح ومامعها ، والأهاجى ومامعها ، وأن كل ذلك راجع إلى ما الباعث عليه هو الارتياح ، وإلى ما الباعث عليه هو الاكتراث ، وإلى ما الباعث عليه هو الارتياح والاكتراث معا .[1]

فانظر كيف ابتعد حازم بعدا شديدا عن قدامة ، فلم يعد يربط الناقدين غير الشغف بارسطو ، والولوع بمنطق اليونان ، وفلسفتهم .

---

(١) المنهاج . ٣٤٠ — ٣٤١

فهو لايلبث أن ينتهى من تفصيل جزئية من جزئيات الأغراض الشعرية ، حتى يقف أمام جزئية أخرى ، مما يؤكد لك ولعه بتشقيق المعانى ، وتقسيمها ، وتفريعها .

وخير الشعر عند حازم ماصدر عن فكر ولع بالفنّ ، والغرض الذى يقال فيه ، ولهذا كان أفضل النسيب ماصدر عن نفس شجية ، وقريحة مقروحة .

ويربط حازم ربطا فنيا بين المنحى الشعرى ، وهو الغرض ، نسيبا كان ، أو مدحا ، أو غير ذلك ، وبين الألفاظ والمعانى والوزن ، فالألفاظ والمعانى كاللآلى ، والوزن كالسلك ، والمنحى الذى هو مناط الكلام ومتعلّقه كالجيد له ، فكما أن الحلّى يزاداد حسنه فى الجيد الحسن ، فكذلك النظم ، إنما يظهر حسنه فى المنحى الحسن ، فلذلك وجب أن يكون المقتدر على التشبه أكمل فى هذه الصناعة ممن ليس عنده قوة ولا اقتدار .

إن قوة التشبّه هذه طاقة نفسية تتولدّ فى صاحبها ، وتنمو بنمّو فكره وقريحته ، وعن طريق هذه القوة النفسية التى تتجدد ، وتقوى ، يستطيع صاحبها ـــ شاعرا أو ناقدا ـــ أن يلتفت إلى بعض مناحى المحبين فى شكواهم التى تتضمنها أشعارهم ، مما لطف أسلوبه ، وظرف منزعه ، وإنْ كان هذا يجيء تفاريق فى تلك الأشعار ، فيحضر الأديب فى خاطره هذا النوع اللطيف الأسلوب ، الظريف المنزع من الشعر ، وعن طريق فكره وخياله يستبين الطريق التى من أجلها حسن الكلام فى منزعه وأسلوبه ومنحاه .

فإذا استبان تلك الطريق ـــ على خفائها ـــ استعان بقوة التشبيه على أنتهاج مثل تلك الطرق فى كلامه ، ونصب ماقام بخاطره من تصوّرها تمثالا يصوغ كلامه بحسبه ، ومنوالا ينسج نظامه عليه ، فيجيء كلامه كأنه هو .[1]

وهذه هى المحاكاة بقدّها وقديدها ، إن حازما مولع بمحاكاة أرسطو ، ومولع بمحاكاة النماذج الأدبية الراقية التى تتخذ أمثلة وتماثيل ، يحاكيها الشعراء ، وأمثلة حازم بتماثيله التى يصوغ فكره ، ويتصور إحساسه من خلالها إنما يصل إلى مستواها

(١) المنهاج : ٣٤٢

الفنّى عن طريق التشبيه الذى يوفق بين العناصر المتباعدة ، ويربط بينها بعلاقات من الإحساس والشعور .

وقد يجد صاحب هذه القوة المحاكية عن طريق التشبيه أطراف نموذجه ومثاله من حسن المنحى ، ولطف الأسلوب ، وظرف المنزع متفرقة فى أمثلة كثيرة ، وليست متجمعة فى مثال واحد ، فيأخذ من هذا حسن منحى كلامه ، ومن ذاك لطف اسلوبه ، ومن ذلك ظرف منزعه ، وكانت هذه الصفة يتميز بها أبو الحسن مهيار الديلّمى .

هذه القوة ليست بقدر واحد ، ولاباستواء واحد عند جميع الشعراء ، فمنهم من تبرز تلك القوة فى جميع كلامه أو أكثره ، ومنهم من تكون فى بعض كلامه على سبيل الإلماع والندرة ، أو فوق ذلك قليلا .

فشعراء هذا النوع الأول لاتحتاج فيهم تلك القوة إلى معاونة خارجة عن الذهن من الأمور التى تبعث على قول الشعر ، لتوفير تلك القوة لهم على كلّ حال ، ومن هؤلاء الشريف الرضى ، ومهيار الديلمّى ، وابن خفاجة الأندلسى .

وشعراء النوع الثانى فهم الذين تحتاج تلك القوة التشبيهية فيهم إلى معاونة بالأمور التى تبعث على قول الشعر ، فقد توجد ، وقد لاتوجد ، وقد تتوفّر فى وقت ، وقد تقّل فى وقت آخر .

إن حازما يصنّف الشعراء — فى كل العصور التى يدركها — حسب هذه القوة ، فصنف توجد فيه الطاقة التشبيهية فى جميع شعره ، أو معظمه ، وصنف تجىء فيه هذه الطاقة إلماعا وندرة ، وصنف تجىء فيه فوق الإلماع والندرة قليلا .

إنها قوة نفسية لاتدرك بحرصٍ ولامجهود ولاتعّمل ، فقد يحرمها الحريص المُجتهِد المتعّمل ، ويدركها من لاأثر فيه لشىء من ذلك ، وأمامك جرير والفرزدق ، فإن جريرا على عفته ، تجد نسيبه فى غاية الرقة ، وحسن الأسلوب ، والفرزدق على عهره ، وتفحّشه ، وشدة ولوعه بالنساء ، تجد نسيبه فى نهاية الجفاء ، وقبح الأسلوب ، مع أنه كان حريصا كل الحرص على أن يجعله فى رقة وحسن .

وكان الفرزدق يحسد جريرا حيث أنشد له فصولا من نسيب منها :

متى كان الخيام بذى طلوع سقيت الغيث أيتها الخيام

فقال : « قاتله الله ! ماكان أحوجنى مع فسقى إلى رقة شعره ، وماكان أحوجه مع عفته إلى خشونة شعرى ! »

وكان الفرزدق قد أجّل عاما فى أن يصنع بيتا رقيقا فى النسيب ، فقال بعد حول :

ياأخت ناجية بن مُرّة إننى أخشى عليك بَنىَّ إن طلبوا دمى

فغلبه بعد هذه المدة الطويلة طبعه الغليظ ، وصعب عليه أن يأتى بشىء ليس فى قوته .

وقد تحصل هذه القوة التشبيهية النفسية بحفظ النصوص الكثيرة التى تتميز بحسن المنحى والمنزع والأسلوب ، وروايته وتعليل النفس أبدا به ، ومطارحتها القول على نحو من ذلك ، ومعارضتها فى جهات من المعارضة .

هذا الفريق الذى لا يتوصل إلى تلك القوة إلا بالدربة ، دون أن تكون له سجية وطبعا قد يقع له ، مايعدّه ذو القوة ، البصير بطرق النقد متكلفاً أو فاترا ، وقد يخفى ذلك على كثير من النقاد .(1)

وعلى الجملة فإن هذه القوة قد تكون سجية وطبعا لدى بعض النقاد ، ولكنها تزداد لمعانا وأصالة بالدّربة والممارسة ، وقد لاتتهيأ لبعض النقاد إلا عن طريق الدربة والممارسة والمران .

ولاينسى حازم أن يشير ، وهو بصدد الشعر ، إلى مايجب اعتماده ، فيما يكثر استعماله من أغراض الشعر ، وتتعاوره القرائح من فنون الطرق الشعرية .

فطريقة المدح : يجب فيها السمّو بكّل طبقة من الممدوحين إلى مايجب لها من الأوصاف ، وإعطاء كلّ حقه من ذلك ، كما يجب أن يتوسط فى مقادير الأمداح التى لايحتاج فيها إلى إطالة ، فى وصف فتح ، ومايجرى مجراه ، مما قد تسأم الإطالة فيه ، إذ كثيرا ماتكون الاطالة مدعاة للضجر والسأم .

---

(1) المنهج : ٣٤٣ — ٣٤٤ .

ويجب ألا يمدح رجل ألّا بالأوصاف التى تليق به ، وأن تكون ألفاظ المدح ومعانيه جزلة ، فخمة ، فى بعض المواضع التى تتطلب ذلك ، وتستدعيه ، وأن يكون نظمه متينا لايخلو من عذوبة .

وطريقة النسيب : يحتاج فيها أن يكون مستعذب الألفاظ ، حسن السبك ، حلو المعانى ، لطيف المنازع ، سهلا غير متوعّر ، وأنْ يكون مقدار التغزل قبل المدح قصدا ، ولاقصيرا مُخِلا ، ولاطويلا مملّا

وطريقة الرثاء : تستلزم أن يكون شاجى الأقاويل ، مُبكّيَ المعانى ، مثيرا للتباريح ، وأن يكون بألفاظ مألوفة سهلة فى وزن متناسب ملذوذ ، وأن يستفتح فيه بالدلالة على المقصد ، ولايصدّر بنسيب ، إذ هو مناقض لغرض الرثاء ، وإن كان هذا قد وقع للقدماء ، فى قصيدة دريد يرثى أخاه التى أولها :

أرثّ جديدُ الوصْل من أمّ معْبِد   بعاقبةٍ أمّ أخْلفتْ كلّ موعد

وقصيدة النابغة يرثى بعض آل جفنة :

دعاك الهوى ، واستجهلتك المنازل   وكيف تصابى المرء ، والشيبُ شاملٌ

وطريقة الفخر ، فإنه يجرى مجرى المدح ، ولايكاد يكون بينهما من فرق ، إلّا أن الأفتخار مدح يعيده المتكلم على نفسه أو قبيله ، وأن المادح يجوز له أن يصف ممدوحه بالحسن والجمال ، ولايسوغ للمفتخر أن يصف نفسه بذلك .

وطرق الأعتذار والمعاتبات والأستعطافات ، وماجرى مجراها ، فملاك الأمر فيها التلطّف ، والإثلاج إلى كلّ معتذر إليه أو معاتب ، أو مستعطف ، من الطريق الذى يعلم من سجيته ، أو يتأثر من خلاله .

وطريق الهجاء ، إنما يكون بما يجزع من ذكره المهجوّ ، ويتألم من سمعه .

وطريق التهانى : تعتمد فيها المعانى السارّة ، والأوصاف المستطابه ، ويستكثر فيها من التيمّن للمهنأ ، ويتحذر من الإلمام بذكر مايقع منه فى نفس المهنأ شيء فيه تنغيص له وكدر ، ويحسن فى التهانى أن تستفتح بقول يدّل على عرض التهنئة ، لأن

موقع ذلك حسن من النفوس .[1]

والصلة وثيقة أيضا فيما تتعاوره القرائح من فنون الطرق الشعرية بين حازم ، وقدامة ، وإن كان حازم هنا أميل إلى النظرية ، وقدامة أميل إلى التطبيق ، وتبقى هناك خصائص مشتركة بينهما .[2]

ثم يقف حازم وقفة طويلة وعميقة أمام الأساليب الشعرية ، من حيث ملاءمتها للنفوس ، ومنافرتها لها ، فهى تتنوع بحسب مسالك الشعراء فى كل طريقة من طرق الشعر ، وبحسب تصعيد النفوس فيها إلى حزونة الخشونة ، أو تصويبها إلى سهولة الرقة ، أو سلوكها مذهبا وسطا بين مالان وماخشن من ذلك .

فللكلام من هنا ثلاثة أساليب ، يُنْحَى بالكلام فيها بحسب الوساطة والتركيب عشرة أنحاء ، يختلف الناس فيما تميل بهم أهواؤهم إليه من ذلك بحسب اختلاف طباعهم .

هذه الأنحاء هى :

١ ـــ أن يكون أسلوب الكلام مبنيا على الرقّة المحضة .
٢ ـــ أن يكون أسلوب الكلام مبنيا على الخشونة المحضة .
٣ ـــ أن يكون أسلوب الكلام مبنيا على المتوسط بينهما .
٤ ـــ أن يكون الكلام مبنيا على الرقة ، ويشوبه بعض ماهو راجع إلى الأسلوب الوسط .
٥ ـــ أن يكون مبنيا على الوسط ، ويشوبه بعض ماهو راجع إلى الرقة .
٦ ـــ أو بعض ماهو راجع إلى الخشونة .
٧ ـــ أو يكون مبنيا على الخشونة ، ويشوبه مايرجع إلى الأسلوب الوسط
٨ ـــ أن يكون مبنيا على الرقة ، ويشوبه بعض خشونة
٩ ـــ أو على الخشونة ، ويشوبه بعض رقة .
١٠ ـــ أو يكون مبنيا على الأسلوب المتوسط ، ويشوبه بعض ماهو راجع إلى الطرفين . .

---

(١) المنهاج : ٣٥١ ـــ ٣٥٣

(٢) انظر نقد الشعر لقدامة : ٩٥ ومابعدها .

إن حازما لايمكنه أن يصل إلى تصنيف الأساليب بهذا المستوى إلا إذا كان مستقرئا للنصوص الأدبية فى عصره بطريقة شاملة ، وإلا إذا كان فى مستوى فكرى يؤهله لاستدعاء هذه النصوص ، وهو بصدد تأليفه للمنهاج ؟ حتى يضع كل طائفة منها فى المنحى الذى يليق بها

إلا أن هذا التجزىء لمناحي الأسلوب من حيث ملاءمتها للنفوس ، ومنافرتها لها يصعب على الناقد أن يلم بأطرافه المتشبعة ، إلا إذا كان هذا الناقد فى رتبة حازم العقلية والوجدانية ، وبهذا صعُب مهّمة النقد ، ومهّمة الناقد ، وبعبارة أخرى ، نستطيع أن نقول : إن مهمة النقد الصعبة التى لا يسهل منالها ، تحتاج لناقد من طراز خاص ، هو هذا الناقد الذى يلّم بأطراف الأسلوب ومناحيه ، وصلته بالنفس البشرية من حيث دوافعها وغرائزها المختلفة ، ومن حيث القائل والمتلقى ، ومالكل منهما من منازع ومشارب تخالف الآخر ، ومن حيث الثقافة ومباشرة النصوص الكثيرة ، لتتوقد فيه حاسّة الفكر ، وتصل إلى مستوى مهمة النقد الصعبة .

وبهذا يلتقى حازم نفسيا وأدبيا وفكريا مع نقاد القرن الرابع الهجرى وماقبله فى وجوب الخصوصية للنقد ، والخصوصية للناقد ، يلتقى مع ابن سلام ، والآمدى ، والجرجانى وابن طباطبا .

انظر إلى حازم وهو يفلسف لك الأنحاء المتركبة فى الأسلوب ، فلسفة تدل على مدى ثقافته العربية اليونانية التى نشأ من مزجها ناقد فذ ، فيذهب إلى أن الأنحاء الثلاثة التى وقع فى جميعها الجمع بين طرفين ، بأن تسلط الطرفان ــ الخشونة والرقة ــ على شيء واحد ، وكان انبعاثهما من ضمير واحد ، فإن هذا يقبح ، مثل إرداف الرقّة فى الحّب بالخشونة فيه .

إلا إذا انصرف أحدهما إلى غير ماانصرف إليه الآخر ، وتعلّق بغير ماتعّلق به ، فإن ذلك يسوغ ، ويقبل ، كأن تجمع بين الغزل والحماسة فى شعر واحد ، وهنا يكون الأمر على ثلاثة أنحاء :

أولا : مقابلة معنى بيت ، أو شطر بيت غزلّى ، بمعنى بيت ، أو شطر بيت حماسّى ولم يمثل لهذا النوع من المقابلة .

ثانيا : أن يكون على جهة الالتفات ، وذلك أن يكون الشاعر مثلا يتغزل ، ويصف نفسه بالإفراط فى الرقة والصبابة ، فيتوقع أن يظنّ ظانّ أن ذلك لضعف نفسىٍّ منه ، فيلتفت إلى مايدرأ عنه ذلك الظن ، ويشير إلى مايدل على ذلك بلفظ قصير يجىء فى تضاعيف كلامه ، أو عقبه ، مثل قول الشريف الرضّى :

مالوا على شعب الرحال وأسندوا أيدى الطعان إلى قلوب تخفق

فانظر : كيف أشار إلى الشجاعة أثناء الوصف بالرقة بأوجز لفظ ، وهو قوله : « أيدى الطعان »

ثالثا : أن يتحولُ الشاعر عما له فيه رقة ، إلى ماله فيه خشونة ، وينصرف عن أحد الغرضين إلى الآخر بالجملة ، فيصيّره غرضِ كلامه ، ولم يمثل لهذا النحو كذلك ، واكتفى بهذا القول :

« فبهذه القوانين يعتبر أسلوب الكلام ، فإنّ كلّ كلام شعرى لاينفكّ عن أحد هذه الأنحاء ، فمن يتأملها يجدها ، إن شاء الله »(١)

ويلتزم حازم طريقة التفريغات والتقسيمات فى بقية مناحى الأساليب الشعرية ، فهى باعتبار حُسن موقعها من النفوس سبعةِ أقسام : أقوال مفرحة ، وأقوال شاجية ، وأقوال مفجعة ، وأقوال مؤتلفة من سارّه وشاجية ، ومن سارةّ ومفجعة ، ومن شاجية ومفجعة ، ومؤتلفة من الثلاث .

وباعتبار مايجب اعتماده فى تحسين موقع الأسلوب من النفوس ، فذكر أفضل الأحوال الطيبة والسارّة وأجدرها ببسط النفوس ، وذكر أعلق الأحوال الشاجية وأجدرها بأن ترقّ لها ، وذكر أدعى الأحوال الفاجعة إلى الأشفاق والجزع حيث يقصد إلى ذلك .

---

(١) المنهاج : ٣٥٥ ــ ٣٥٦

ويمثل للأحوال السارّة بنحو مجالس الأنس والسرور ، ومشاهد الأعراس والأعياد والمواسم ، ومايناسب ذلك .

والأحوال الشاجية ، كتلك الأحوال التى أعقبت فيها الوحشة من الأنس ، والكدر من الصفاء ، مثل إعقاب التنعّم بالحبيب ، بالتألم لفراقه ، وإعقاب التنعّم بالوطن المؤنس بالتألّم لفراقه .

وكتلك الأحوال التى كان الجورُ فيها قد وضع موضع العدل ، والإساءة موضع الاحسان والأحوال الفاجعة : هى التى يذكر فيها الانسان مايلحق العالم من الغير والفساد ومآل البشر جميعا .

وكان ابو العتاهية يلّم بذكر هذه الأحوال كثيرا فى شعره ، كما كان أبو الطيب المتنبى يلّم بالأحوال الشاجية ، ويردّدها من خلال قصائده .

وكذلك لاينبغي أن ينحى أبدا بالمعاني ، منحى واحدا من التخييل أو الإقناع ، ولكن تردف التخييلية فى الطريقة الشعرية ، بالإقناعية ، والإقناعية فى الخطابة بالشعرية .(١)

وإذ استمّر الشاعر فى الاسلوب على معان من شأنها أن تنقبض النفس عنها ، وتستوحش منها ، فقد يحقّ عليه أن يؤنس النفوس من استيحاشها ، ويخرجها من تقبضها بمعان تكون باسطة لها ، كقول المتنبىّ فيما يتعلق بصفة الحرب :

مازال طِرفك يجرى فى دمائهمُ   حتى مشى بكَ مَشْىَ الشاربِ الثمِلِ

وكقول الشريف الرضى مصوّرا مايبسط النفس من ذكر الكون والنشء والحمل والرضاع فى مظنّة مايقبضها من حالى البلى والهمود .

أربى النسيمُ بواديكم ولابرحت   حواملُ المزن فى أجداثكم تضعُ
ولايزال جنينُ النبْتُ ترضعه   على قبوركمُ العرّاصة الهمع

ولما كانت النفوس تحب الأفتنان فى مذاهب الكلام ، وتستروح فى الأنتقال من منحى إلى منحى ، ليتجّدد نشاطها ، وتثار همتها ، كانت المراوحة بين المعانى

---

(١) المنهج : ٣٥٨ :

الشعرية ، والمعانى الخطابية أليق براحة النفس ، وأعون على تحصيل الغرض المقصود من الشعر والخطابة .

ولما كانت الأغراض الشعرية ، يقع فى غرض منها الجملة الكثيرة من المعانى والمقاصد ، وكانت تلك المعانى والمقاصد متفرعة الجهات ، متنوّعة المسائل ، كجهة وصف المحبوب ، وجهة وصف الخيال ، وجهة وصف الطلول ، فى غرض النسيب ، وكانت تحصل للنفس ، بالاستمرار على تلك الجهات ، والتنقل من بعضها إلى بعض ، والاطراد فى المعانى صورةٌ وهيئةٌ تسمّى الأسلوب ، وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعانى نسبة النظم إلى الألفاظ :

لأن الأسلوب إنما يحصل من كيفية الاستمرار فى أوصاف جهة من جهات غرض القول ، وكيفية الاطّراد من أوصاف جهة إلى جهة ، فهو من هنا بمنزلة النظم فى الألفاظ الذى هو صورة كيفية الاستمرار فى الألفاظ والعبارات والهيئة الحاصلة عن كيفية التنقل من بعضها إلى بعض ، ومايعتمد فيها من ضروب الوضع ، وأنحاء الترتيب .(١)

فكأنّ حازماً يخالف عبد القاهر بعض المخالفة فى فكرة النظم ، حين يجعل الأسلوب فى المعانى ، والنظم فى الألفاظ والعبارات فى ضروب وضعها وأنحاء ترتيبها ، فمجيء المعانى على نسق معّين يسّمى أسلوبا ، ومجيء الكلمات والجمل على نسق معين يسمى نظما فالأسلوب هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية ، والنظم هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية ، ولما كان الأسلوب فى المعانى بإزاء النظم فى الألفاظ ، وجب أن يلاحظ فيه من حُسن الأطراد والتناسب والتلطف فى الأنتقال عن جهة إلى جهة ، والصيرورة من مقصد إلى مقصد مايلاحظ فى النظم من حسن الاطّراد من بعض العبارات إلى بعض ، ومراعاة المناسبة ، ولطف النقلة .»(٢)

وإذا كان الأسلوب فى المعانى ، والنظم فى الألفاظ — عند حازم — فهما متصلان ، وليس بينهما فصل ، ولابد من تأليف الكلام منهما معا ، فهو لم يتورط فى

---

(١) المنهاج : ٣٦٣ (٢) المنهاج : ٣٦٤

مشكلة الثنائية بين اللفظ والمعنى ، من هنا فهو يلتقى مع عبد القاهر فى نهايه الأمر .

يقول حازم : « ومما يجب أن يكون حال الأسلوب فيه على نحو مايكون النظم عليه ملاحظة الوجوه التى تجعلهما معا مخيِّلين للحال التى يريد الشاعر تخيّلها من رقة أو غلظة ، أو غير ذلك .

فإنّ النظام اللطيف المأخذ ، الرقيق الحواشى، المستعمل فيه الألفاظ العرفية فى طريق الغزل ، تخيّل رقّة نفس القائل ، ولو وقع ذلك فى طريقة الفخر لم تخيّل الغرض ، بل تخيّلُ ذلك الألفاظ الجزلةُ والعباراتُ الفخمةُ المتينةُ القويّةُ .

وكذلك لطف الأسلوب ورقته ـــ يخيلان لك أن قائله عاشق ، وخشونة الأسلوب وجفاوة لايخيّلان ذلك نحو أسلوب الفرزدق فى النسيب »[1]

ثم يقف حازم عند منازع الشعراء فى الشعر ، واختلاف مذاهبهم فيها ، فيعرّف المنازع : بإنها الهيئات الحاصلة عن كيفيات مآخذ الشعراء فى أغراضهم ، وأنحاء اعتماداتهم فيها ، ومايميلون بالكلام نحوه أبدا ، ويذهبون به إليه ، حتى يحصل بذلك للكلام صورة تقبلها النفس ، أو تمتنع عن قبولها .

مثل منزع عبد الله بن المعتز فى خمرياته ، والبحترى فى طيفياته ، فإن منزعيهما فيما ذهبا إليه من الأغراض منزع عجيب .

وقد يعنى بالمنزع أيضا كيفية مأخذ الشاعر فى بنية نظمه ، وصيغة عباراته ، ومايتخذه أبدا كالقانون فى ذلك ، كمأخذ أبى الطيب المتنبى فى توطئة صدور الفصول للحكم التى يوقعها فى نهاياتها .

وقد يعنى بالمنزع غير ذلك ، إلا إنه ابدا لطف مأخذ فى عبارات ، أو معان ، أو نظم ، أو أسلوب .

هذه الأنحاء التى ينزّع بالمعانى إليها منها مايتسير الأهتداء إليه على أكثر الشعراء ، ومنها مالايتيسر الاهتداء إليه ، والوقوع عليه ، إلا على بعضهم فقط .

---

(١) المنهاج : نفس الصفحة

وهذا النوع الثانى ، منه مايشترك فيه العربى ــ القديم ــ والمحدث ، ومنه مالايكون إلا فى شعراء المحدثين ، وذلك مثل إسنادهم وإضافتهم ضدّ الشيء إليه ، وكإعمالهمْ الشيء فى مثله ، وإقامتهم الشيء مُقام ضدّه ، وتنزيلهم له منزلته على جهة معينة . فإما إضافة ضدّ الشيء إليه ، فنحو قول أبي الطيب .

صلة الهجر لى ، وهجر الوصال تكساتى فى السقم نكس الهلال

وأما أعمالهم الشيء ، فى مثله ، فكقوله أيضا :

أسفى على أسفى الذى دلّهتنى عن علمه فيه علىّ خفاءُ

وقوله :

لَبِسْتُ لها كدَر العجاج كأنّما ترى غير صاف أن ترى الجوّ صافيا

وأما تنزيل الشيء منزلة ضدّه على جهة من الأعتبار ، فكقول المتنبى :

وشكيّتى فقدُ السقام ، لأنه قد كان لما كان لى أعضاء

ومنه قول الحسين بن الضحّاك :

كـــــدى فى هواك أسقـــمُ ن أنْ تُقطعـــا

ء تدع سَوْرَةُ الضنـــــا فىّ للسقـــم موضعـــا

وأما إسناد الفعل إلى مااشتق منه ، فمثل قول المتنبىّ :

تمرستُ بالآفات حتى تركتها تقول : أمات الموت ، أم ذعر الذعر ؟

وذلك كثير فى كلام العرب ، وكثيرا مايوصف المصدر بالصفة المشتقة لفاعله ، على جهة الأتساع والتجوز ، كقولهم : شعر شاعر ، وقد تصف العرب المصدر بصفة نقيضه ، أو بصفة فاعل نقيضه ، كقول الشاعر :

إلا ياالقومى للرقاد المسهَّد

فإما أن يراد الرقاد المصيّر سهادا ، وإن أن يراد الرقاد الذى شرّد وسهّد صاحبه فيكون فى الكلام حذف مضاف .(١)

---

(١) المنهاج : ٣٦٧ ومابعدها :

وحازم فى استقرائه وتقسيماته وتفريعاته لايخرج على مذهب العرب فى الكلام ، وإنما هو يستقى أصول مذهبه وفروعه من كلامهم ، ويقيس مالم يستعملوه على مااستعملوه فى شعرهم .

« لأن المعنى إذا تصور ، وكان صحيحا ، ساغ أن يستعمل فى الكلام المصوغ على قوانين العرب ، وإن لم يكن لذلك المعنى نظير فى كلامهم .

وإنما يجب أن يلتزم فى الكلام الجارى على قانون كلام العرب أن تكون مجارى أواخر الكلم ، وتصاريفها ، وإسناداتها على حد ماوقعت عليه فى كلام العرب بحسب موضع موضع ، وأن يوقع كل منها على ماأوقعته العرب ، وأن يكون متصلا بما وصلته ، إن كان مما شأنه أن يوصل بغيره .

فيتحرز من مثل ما يقع لكثير من أهل هذا الزمان من استعمالهم الباء فى مثل قولهم :

استبدل كذا بكذا : أو أبدل كذا بكذا ، فى غير موضعها ، فإن الناس يدخلون الباء على الشىء الذى هو بدل من الآخر ، والعرب لا تدخل الباء فى مثل هذا إلا على المبدل منه ، لا على البدل ، نحو قوله :

تبدل بالأنس صوت الصدى وسجع الحمامة تدعو هديلا

وعلى مثل هذا استعمله فحول المحدثين ، كقول أبى تمام :

فاسلم أمير المؤمنين لأمة أبدلتها الإمراع بالإمحال[1]

وهنا يفرق حازم بين موقفين ، يقف فى كليهما أمام تراث أمته ، موقف اللغة ، وموقف النقد الأدبى ، فموقف اللغة يتطلب المحافظة على ماوقعت عليه العرب فى الاستعمالات المختلفة ، ولايتجاوز الباحث ذلك إلا إلى القياس اللغوى ، وموقف النقد الأدبى يبدا منه الناقد بتراث أمته النقدى ، فيغربله ، تماما كما فعل فى منهاجه ، إذ أنه لم يترك شيئا لم يتصل به ، ولم يطلع عليه ، بل أضاف إلى نفسه كل ماكتبه نقاد العرب من قبله تقريبا ، وبنى مذهبه على تلك القاعدة النقدية القوية ، وزاد على ذلك ماأفاده من منطق أرسطو ، وثقافة اليونان حتى فى وقفته عند الأدب —

(١) المنهاج : ٣٧٠

وكيف يكون فى المعانى — والنظم — وكيف يكون فى الألفاظ ، جعل الأسلوب أصيلاً ، والنظم تابعا لهذا الأصل » وكذلك صنع عبد القاهر الجرجانى حين جعل الألفاظ خادمة للمعانى .

يقول حازم : « قد أشرنا إلى بعض ماينحو الشعراء نحوه فيما يرجع إلى أمور لفظية ، أو معنوية ، أو نظمية ، أو أسلوبية ، وأومأت إلى مذاهبهم فى ذلك ، وكان ماتعلق من ذلك بالأسلوب هو المعتمد ذكره ، وكان ذكر ماليس راجعا إلى الأسلوب من ذلك على جهة التبعية » (١)

ويذهب الدكتور شكرى عياد إلى أن مشكلة اللفظ والمعنى عند حازم لم تشغل شيئا من المكانة التى وجدناها فى بلاغة عبد القاهر ، فهو يتناولها متصلة بفكرة المحاكاة دون أن يقوم فى ذهنه إمكان النظر إلى الألفاظ على أنها أصوات وأصداء ، وهو يضع المسألة من أول الأمر على أنها مسألة « المعنى والعبارة » أو باصطلاح عبد القاهر « الغرض والمعانى الأولى التى يُدَلُّ عليها بالألفاظ ، فيخصص فقرة من بحثه فى التخييل للنظر فى « حسن موقع المحاكاة من النفس من جهة اقترانها بالمحاسن التأليفية »

ويرجع ذلك الحسن إلى أن العبارة الشعرية لاتعطى المعنى عاريا مجرّدا ، بل تعطى معه لواحقه وأغراضه التى تتصل بميول النفس وأهوائها ، فيكون لذلك من التمكن فى النفس مالايكون للعبارة العلمية الجافة .

ويذهب كذلك إلى أن حازما يشبه المعنى فى عبارته الشعرية بالشراب فى آنيته الزجاجية ، أو البلورية ، تتلألأ أضواؤه ، وتشع ألوانه ، فتبتهج النفس مالاتبتهج إذا عرض عليها هذا الشراب نفسه فى آنية من الصلصال .

ثم يعرض — فى الهامش — نص حازم — ليؤكد به ماذهب إليه من تناول حازم لمشكلة اللفظ والمعنى متصلة بفكرة المحاكاة الأرسطية .

يقول حازم : « فأما السبب فى حسن موقع المحاكاة من النفس من جهة اقترانها بالمحاسن التأليفية ، فهو أنه لما كان للنفس فى اجتلاء المعانى فى العبارات المستحسنة

(١) المنهاج : ٣٦٣

من حسن الموقع الذى يرتاح له مالايكون لها عند قيام المعنى بفكرها من غير طريق السمع ، ولاعندما يوحى إليها المعنى بإشارة ، ولاعندما تجتليه فى عبارة مستقبحة ، ولهذا نجد الانسان قد يقوم بالمعنى بخاطره على جهة التذكر ، وقد يشار له إليه ، وقد يلقى إليه بعبارة مستقبحة ، فلا يرتاح له فى واحد من هذه الأحوال ، فإذا تلقاه فى عبارة بديعة اهتز له ، وتحرك لمقتضاه ، كما أن العين والنفس تبتهج لأجتلاء ماله شعاع ولون من الأشربة فى الآنية التى تشف عنها كالزجاج والبلوّر ، مالم تبتهج لذلك إذا عرض عليها فى آنية الحنتم ، وجب أن تكون الأقاويل الشعرية أشدّ الاقاويل تحريكا للنفوس ، لأنها أشدّ إفصاحا عما به علقة الأغراض الانسانية ، إذا كان المقصود بها الدلالة على أعراض الشيء ولو احقه التى للآداب بها علقة »(١)

أما عبد القاهر « فقد ربط اللفظ والمعنى فى الشعر ربطاً محكما ، حين جعلهما بمنزلة المادة والصورة ، بمنزلة الروح والجسد ، ولكنه محتاج بعد ذلك إلى شيء آخر ، هو محتاج إلى أن يميز بين « المعنى الشعرى » المتلبس بهذه الألفاظ ، وبين المعنى الذى نستخلصه من الألفاظ ، ونقول : إن الشاعر أراده ، وذهب إليه ، وعبد القاهر يسمى هذا المعنى الثانى « غرضا » ويسميه « معنى المعنى » ويقول : إننا نتوصل إليه بعملية من عمليات الأستنتاج ، فهو يقسم الكلام قسمين : قسما نصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، كقولك : خرج زيد ، وعمرو منطلق ، وقسما ، « أنت لاتصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذى يقتضيه موضوعه فى اللغة ، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ، ومدار هذا الأمر على الكناية والأستعارة والتمثيل ، وهو يمثل لهذا المعنى الثانى بقولهم : « كثير رماد القدر » ، أو « طويل النجاد » أو « نؤوم الضحى » فإنك فى جميع ذلك لاتفيد غرضك الذى تعنى من مجرّد اللفظ ولكن يدلّ اللفظ على معناه الذى يوجبه ظاهره ، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى على سبيل الاستدلال معنى ثانيا هو غرضك ، كمعرفتك من كثير رماد القدر أنه مضياف ، ومن طويل النجاد أنه

---

(١) كتاب ارسطو طاليس فى الشعر : تحقيق وترجمة ودراسة الدكتور شكرى عياد : ٢٥٦ ، وانظر منهاج حازم : ١٢٨ :

طويل القامة ، ومن نؤوم الضحى فى المرأة أنها مترفة مخدومة لها من يكفيها أمرها »[1]

والواقع أن الدكتور شكرى عياد قد أصاب فى بيان وجهة نظر كل من حازم وعبد القاهر فى ربط الألفاظ بالمعانى ، وربط المعانى الشعرية وفكرة التخييل الأرسطية فى ذهن حازم ، وربط المعانى الأول ، والمعانى التوانى فى ذهن عبد القاهر ، ولكن بقيت فكرة العلاقة بين المعانى الأولى والمعانى الثانية عند كلا الرجلين تحتاج إلى مزيد من الأيضاح .

ويقف الدكتور جابر عصفور عند هذه العلاقة لدى كل من حازم وعبد القاهر ، فيذهب إلى أنه رغم الأصول الفارابية التى يتضمنها مصطلح المعانى الأول والثوانى ، فإن المصطلح نفسه يذكر بعبد القاهر الجرجانى ، خاصة فى دلائل الإعجاز ، حيث يميز عبد القاهر — فى حديثه عن الكناية والاستعارة والتمثيل — بين مايسميه « المعنى » و « معنى المعنى » ، أو « المعانى الأول » و « المعانى الثوانى » ويقصد عبد القاهر بالمعنى الدلالة المباشرة التى يحملها ظاهر اللفظ بغير واسطة ، وبلا تضمن ، كالدلالة المرتبطة بالنوم ، أو كثرة الرماد ، فى قولهم « نؤوم الضحى » أو « كثير الرماد »

أما معنى المعنى ، أو المعنى الثانى ، فهو الدلالة الضمنية غير المباشرة ، التى تنطوى عليها الدلالة المباشرة ، وتدل عليها على جهة تضمن أو لزوم ، وهى فكرة الترف الملازمة لعبارة « نؤوم الضحى » أو فكرة الكرم الملازمة لكثرة الرماد .

ويذهب فى ربط هذه الفكرة عند عبد القاهر ، بمثيلتها عند حازم إلى أن حازما أخذ هذا التمييز من عبد القاهر ، ليضعه فى سياق مختلف ، لايعكر جذريا على الأساس النظرى الذى بنى عليه عبد القاهر ، فيقول : « والمعانى الشعرية منها مايكون مقصودا فى نفسه بحسب غرض الشعر ، ومعتمد إيراده ، ومنها ماليس بمعتمد إيراده ، ولكن يورد على أن يحاكى به ماأعتمد من ذلك ، أو يحال به عليه ، أو غير ذلك .

---

(١) كتاب أرسطو طاليس فى الشعر : تحقيق وترجمة ودراسة الدكتور شكرى عياد : ٢٥٢ وانظر دلائل الاعجاز ٢٠٢ — ٢٠٣

رحمته سمّ المعانى التى تكون من متن الكلام ، ونفس غرض الشعر المعانى الأُوَل ، لتتسم المعانى التى ليست من متن الكلام ، ونفس الغرض ، ولكنها أمثلة لتلك ، أو استدلالات عليها ، أو غير ذلك ، ولا موجب لايرادها فى الكلام غير محاكاة المعانى لأول بها ، أو ملاحظة وجه ، يجمع بينها على بعض الهيئات التى تتلاقى عليها المعانى ، ويصار من بعضها إلى بعض : المعانى الثوانى ، فتكون معانى الشعر منقسمة إلى أوائل وثوان ».

ويعلق الدكتور جابر عصفور على نصّ حازم ، بأن فيه تباعدا يكاد يوحى بالمخالفة ، لكّن فكرة التحوّل فى الدلالة ، والأنتقال من معنى إلى آخر تظلّ قائمة ، بعد أن تكيفت مع تصّور حازم للمحاكاة التشبيهيّة .

وإذ قلنا ـــ مع حازم ـــ إن قول عدّى بن الرقاع :

تزجى أغّن كأن إبرة روقة قلم أصاب من الدواة مدادها

من قبيل المحاكاة التشبيهية ، فإننا نستطيع أن نقول : ـــ فى نفس الوقت ـــ إن « إبرة الروُق » هى المعنى الأول ، وأن « قلم أصاب من الدواة مدادها » هى المعنى الثانى الذى جاء ليذل على المعنى الأول ، ويكون مثالا له .

وبمثل هذا التكييف لفكرة عبد القاهر ، أو تمييزه ، ينلح حازم فى تأصيل الجانب البلاغى لمفهوم المحاكاة غير المباشرة عند الفارابى ، وبالتالى تصبح المحاكاة غير المباشرة « محاكاة تشبيهية » تنطوى على طرفين ، وتتجلى خلال التشبيه والأستعارة والارداف وغيرها ، ولايشعر حازم أنه قد تباعد ـــ بهذا التكييف ـــ عن مفاهيم الفلاسفة الذين يأخذ عنهم ، خاصة بعد أن أكد الفارابى فكرة المشابهة فى كل المحاكاة ، وبعد أن فهم ابن سينا نفسه أن المحاكاة تنقسم إلى تشبيه واستعارة وتركيب ، بل على العكس يوفق حازم بين الفلاسفة والنقاد أو البلاغيين فى سياق منطقى ، يبرز تحّول الدلالة الذى تنطوى عليه الأقاويل الشعرية فى المحاكاة التشبيهية »[1]

(١) مفهوم الشعر : دراسة فى التراث النقدى : ٣٥٠ ـــ ٣٥٢

ولاشك أن هذا اجتهاد مشكور من الدكتور جابر عصفور فى فهم كل من عبد القاهر وحازم حول فكرة المعانى الأوّل ، والمعانى الثوانى ، إلا أننا نرى أن كلا من المعانى الأول والمعانى التوانى عند عبد القاهر تتسم بالأصالة ، ولايمكن الاستغناء عنها ، فالمعانى التى تفهم مباشرة من التركيب ، أو الدلالة المباشرة هى المعانى النحوية ، وهى معان أصيلة فى نظم الكلام ، والمعانى التى تفهم بطريق غير مباشر ، أو الدلالات غير المباشرة ، التى يدّل عليها بالدلالات المباشرة ، معان أصيلة أيضا ، فالأولى هى المعان النحوية ، أو اللغوية ، والثانية هى المعانى البلاغية أو الجمالية ، ولكون هذه المعانى الأخيرة لاتفهم إلا عن طريق المعانى الأولى ، جاءت تسميتها بالثوانى .

والأمثلة التى ذكرت فى « نؤوم الضحى » و « كثير الرماد » و « طويل النجاد » — وهى أمثلة فى علم البيان — تدل على ذلك

ومعنى ذلك أن المعنى الذى جعله عبد القاهر محورا للنظم هو المعنى الصورى ، أو المعنى المصّور ، فالمعنى الذى هو جوهر الكلام عنده ، والذى تنسب إليه مزية النظم ليس هو المعنى الغفل الخام ، وإنما هو المعنى الذى تشكل فى النفس بشكل خاص ، ونظم فيها نظما خاصا ، هو صورة المعنى ، لا المعنى مجردًا من الصورة .[1]

وعلى هذا المفهوم ينظر إلى بيت عدّى بن الرقاع ، فتشبيه رأس قرن الظبى فى دقّتها وصغر حجمها ولونها برأس القلم الذى أصاب مداد الدواة ، إنما يقصد منه بيان المقدار واللّون ، هذا المعنى يثير معنى آخر ، ويؤدى إليه ، وهو الاستغراب الذى يتولد من التلاؤم بين الأجزاء المختلفة « فإنك تجد الصورة كلما كانت أجزاؤها أشدّ اختلافا فى الشكل والهيئة ، ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم ، والائتلاف أبين ، كان شأنها أعجب ، والحذق لمصوّرها أوجب .»[2]

يؤكد ذلك الحكاية المعروفة فى حديث عدّى بن الرقاع ، والتى ذكرها عبد القاهر على النحو التالى : « قال جرير : أنشدنى عدّى : عرف الديار توهّما فاعتادها :

---

(١) نظر . القاهر : النظم : دكتور درويش الجندى : ص ٧٤

(٢) أسرار البلاغة ٠ / ١٠

فلما بلغ إلى قوله : تزجى أغن كأن إبرة روقه

حِمتهُ ، وقلت : قد وقع ، ماعساه يقول ، وهو أعرابى جلْف ؟ فلما قال : « قلم أصاب من الدّواة مدادها » استحالت الرحمة حسدا .

فهل كانت الرحمة فى الأولى ، والحسد فى الثانية ، إلا إنه رآه حين افتتح التشبيه قد ذكر مالا يحضر له — فى أول الفكر ، وبديهية الخاطر — شبّه ، وحين أتّم التشبيه ، وأدّاه ، صادفه قد ظفر بأقرب صفة من أبعد موصوف ، وعثر على خبىء مكانه غير معروف »(1) .

أما قصة المعانى الأُوّل ، والمعانى الثوانى عند حازم فلعّلنا نوفق فى تلخيص المقصود بها على الوجه التالى :

يذهب حازم على أن مافطرتْ نفوس الجمهور على استشعار الفرح منه ، والحزن ، أو الشجو ، أو حصل لها ذلك بالعادة هو المعتمد فى الأغراض المألوفة فى الشعر ، وهو الذى تنبنى عليه طرقها :

هذه المعانى بتلك الهيئة والصفة معانٍ أصيلة ، أو تدخل تحت المتصوّرات الأصيلة ، التى تجد لها فرحا أو ترحا ، أو شجوا فى فطرة النفوس ، ومعتقداتها العادية .

وتسمّى هذه المعانى « المعانى الأول » لأنها مقصودة فى نفسها ، بحسب غرض الشعر ، ومعتمد إيرادها ، وهى من متن الكلام ، ومقصد الكلام وأسلوب الشعر يقتضيان ذكرها .

هذه المعانى الأُول متبوعة ، تتبعها المعانى التى لاتفطر عنها النفوس ، أو لاتعتادها إذن : هذه المعانى النفسية الفطرية التى تصلح لمقاصد وأغراض الشعر توصف بأنها أول ، وأصيلة ، ومتبوعة .

أما مالم توحد نفوس الجمهور مفطورة عليه من ذلك ، بما اعتادته ، فإنما تقع فى الأغراض المألوفة ، بحسب التبعية ، لما كانت منظورة عليه ، أو معتادة له بذلك

(1) المرجع السابق : ١٣٢

بأن يتدرج مما وجد فى النفس ، بحسب الجبلّة والعادة ، إلى ماوجد بالكسب والاستفادة ، وتذكر هذه على أنها أمثلة لتلك ، إذا كان بينهما شبه ، فتحاكى بها ، وتكون المحاكاة إذ ذاك بعيدة عن التأثير ، فلذلك لايحسن إيراد مثل هذه الأقاويل فى الأغراض المألوفة من الشعر .

هكذا نرى أن هذه المعانى التى لم تفطر عليها النفوس : تابعة ، نعم : تابعة للمعانى التى فطرت عليها النفوس ، أو اعتادتها ، والذى يربط بين التابعة والمتبوعة هو الشبه وهى فى الوقت نفسه متصوّرات دخيلة : لأنه ليس فى فطرة النفوس ومعتقداتها العادية أن تجد لها فرحا أو ترحا :

هذه المتصورات الدخيلة إنما يكون وجودها بتعلّم وتكسّب ، كالأغراض التى لاتقع إلا فى العلوم والصناعات والمهن ، وهى معيبة فى الاستعمال — لكونها دخيلة بحسب الغرض .

وتسمى أيضا : المعانى الثوانى : لأنها ليست من متن الكلام ، ونفس الغرض ، ولكنها أمثلة لتلك ، أو استدلالات عليها ، أو غير ذلك ، ولا موجب لإيرادها فى الكلام غير محاكاة المعانى الأول بها ، أو ملاحظة وجه يجمع بينهما على بعض الهيئات التى تتلاقى عليها المعانى .

وبعبارة أخرى : هذه المعانى الثوانى لايقتضى مقصد الكلام ، أو أسلوب الشعر بنية الكلام عليها .

وهى لاتصلح أن تورَد أوائل ، وتورد ثوان فقط . وهى ماتعلّق التصوّر فيها بحقيقة شىء لاتعّم معرفته جميع الجمهور .

وهى دخيلة كما قال حازم ، لايأتلف منها كلام عالٍ فى البلاغة أصلا ، وهو لايقع فى أغراض الشعر إلا ثانيا ، أو تابعا ، والمتتبع للأدباء والنقاد لايجد شيئا من التعصب للمعانى التى تقع ثوان فقط .

والاستثناء الوحيد فى ذهن حازم وكلامه ، لتكون هذه المعانى الثوانى أصيلة فى الشعر — على حد فهمنا — أن يكون غرض الكلام مبنيا على محاكاتها ، وإيقاع

التخييل فيها ، بالقصد الأول ، ليبسط الشاعر النفوس لها ، أو يقبضها عنها ، وهنا لايكون الكلام معيبا ، إذا كان الغرض مبنيا على ذلك .

يقول حازم : ومن المتصورات مايليق بحقيقة مقاصد الشعر المألوفة ، وأغراضه المتداولة ، وتصلح أن تورد فيها أوائل وثوان ، ومنها مالايليق بها ، ولايصلح فيها أن تورد أوائل ، ولكن تورد ثوان .

فالتى يصلح أن تورد أوائل وثوان هى ماتعلق المتصوّر فيه بشيء معروف عند الجمهور من شأنهم أن يرتاحوا إليه ، أو يكترثوا له ، سواء كان ذلك الشيء مدركا بالحس أو بغيره ، والتى لاتصلح أن تورد أوائل ، وتورد ثوانى . هى ماتعلق التصوّر فيها بحقيقة شيء لاتعّم معرفته جميع الجمهور .

والمعانى المعروفة عند الجمهور : منها مايستحسن إيراده فى الشعر ، إذا كانت النفوس قد فطرت على الحنين إليها ، كالأخبار القديمة المستحسنة ، وطرف التواريخ ، فهذه يمكن فهمها ، بخلاف المسائل العلمية ، فإن أكثر الجمهور لايمكنه فهمها ، وأكثر الناس يستبردها فى الشعر .(١)

فهناك صلة وثيقة بين المعانى الثانية عند عبد القاهر والمعانى الأول عند حازم من حيث دلالاتها النفسية والجمالية التى تشبع الحاجات والغرائز الفطرية .

ويلحق بهذه المعانى فى مفهومها تلك المعانى التى يكون غرض الكلام مبنيا على محاكاتها ، وعلى إيقاع التخييل فيها ، ليبسط الشاعر النفوس ، أو يقبضها بواسطتها ؛ فيسترخ الجمهور ، أو ينقبض لها .

هذه المعانى الملحقة ، والتى هى معروفة عند الجمهور ، إذا كانت النفوس قد فطرت على الحنين إليها ، فإنها تحسن فى الشعر ، مثل الأخبار القديمة المستحسنة ، وطُرف التاريخ ، بخلاف المسائل العلمية التى لم تفطر الناس على الحنين إليها ، فهى مستبردة وقبيحة فى الشعر ، فحنين النفوس إلى تلك المعانى ، والفطرة عليها شرط ضرورى ، لتكون المعانى الجمهورية شعرية ، سواء أكانت من المعانى الأول عند حازم ، أو من المعانى الملحقة بها ، وهى المعانى الثوانى .

---

(١) المنهاج : ٢٢ ـــ ٣٠

وبالتالى فكل المعانى التى لاتحن النفوس إليها ، ولاتفطر عليها خارجة عن نطاق المعانى الشعرية .

ويمثل حازم للمسائل العلمية التى لايستسيغ كثير من الناس ورودها فى الشعر بقول عيسى بن عمر لابن هبيرة ، وهو يضرب بالسياط بين يديه : « والله إن كانتْ إلّا أُثَيَّاباً فى أُسَيْفَاط ، قبضها عشّاروك » ويقرر أن المعانى العلمية إنما يوردها فى كلامه من يريد التموية بأنه شاعر عالم ، ومنه قول الأرجانى :

أنا أشعر الفقهاء غير مدافع   فى العصر ، لابل أفقه الشعراء

مما تقدم ، يتبين ، كما يقول الدكتور إحسان عباس ، كيف أن حازما ربط بين الشعر وبين الحياة الطبيعية ، أو حياة الحس عامة ، وحاول أن يبعد الشعر عن العلم قدر استطاعته ، وجعل ينبوع الشعر من حركات النفس ، ومصبه النفوس الإنسانية فى مدى تقبلها أو إعراضها بحسب الفطرة (أو بقوة الاكتساب الذى يرقى إلى درجة العادة) ولهذا كان من الطبيعى أن يوجه الشاعر ، ليستمد معانيه من التجربة الحسية ، بحيث ترتسم صور المحسوسات فى خياله ، ثم يستطيع خياله أن يقيم ضروب العلاقات بينها ، غير أنه فى مقدور الشاعر أن يؤيد التجربة المستمدة من عالم الطبيعة بقوة التخيل والملاحظة والتجربة المستمدة عن طريق الثقافة ، كدراسة ماجرى من قبل فى تجارب غيره من الشعراء والأدباء ، أو ماأورده المؤرخون والقصاص ، أو ماتبلور من التجربة الشعرية فى صورة أمثال ، والإفادة منه زائدا على التجربة الطبيعية ، وشاعريته هى التى تستطيع أن تهديه إلى كيفية التصرف بهذا الزاد الثقافى فى شعره ، وهو فى الأمرين يجب أن يخضع شعره للتناسب الصحيح ، والتطالب الحتمى بين ضروب المعانى من أضداد وأشباه ومتقاربات ...... الخ وقد حدد البلاغيون نماذج من هذه المناسبات كالمطابقة والمقابلة والتقسيم والتفسير ..... الخ وعليه أن يرعى ذلك ، فإن هذه المذاهب فى مناسبات المعانى بعضها لبعض ، إنما استخرجت من نماذج شعرية سابقة ، سارع الذوق إلى استحسانها ، كذلك عليه أن يتدبر العيوب ، أى المناحى السلبية ، التى تنشأ عن الاخلال بصور المناسبات

والتطابقات ، كالاستحالة بسبب الإفراط فى المبالغة ، وفساد التقسيم ، وفساد التقابل والغموض ...... (١)

ومما يجب ذكره فى هذا المقام أن قدامة قد ربط من قبل بين الشعر ، وبين حياة الحسّ عامة ، حين جعل المعانى كلّها معرضة للشاعر ، وله أن يتكلم منها فى ماأحب وآثر ، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه ، إذ كانت المعانى للشعر بمنزلة المادة الموضوعة ، والشعر فيها كالصورة .(٢)

وأخيرا يفاضل حازم بين الشعراء الذين أحاطوا بقوانين صناعة الشعر مفاضلة على سبيل التقريب ، وترجيح الظنون ، مفاضلة يغلب عليها الاجتهاد الشخصى ، لأن الشعر يختلف فى نفسه بحسب اختلاف أنحائه وطرقه ، ويختلف بحسب اختلاف الأزمان ومايوجد فيها ، مما يتعلق به القول الشعرّى ، ويختلف بحسب اختلاف الأمكنة ، ومايوجد فيها ، مما شأنه أن يوصف ، ويختلف بحسب الأحوال ، وماتصلح له ، ومايليق بها ، ويختلف بحسب اختلاف الأشياء فيما يليق بها من الأوصاف والمعانى ، ويختلف بحسب مانختص به كل أمة من اللغة المتعارفة عندها ، الجارية على ألسنتها .

ويستدل على ذلك بكلمات جامعة للأمام على بن أبى طالب ، كرّم الله وجهه ، يقول فيها : « كل شعرائكم محسن ، لو جمعهم زمان واحد ، ومذهب واحد فى القول ، لعلمنا أيّهم أسبق إلى ذلك ، وكلهم قد أصاب الذى أراد وأحسن ، فإن يكنْ أحد فضلهم فالذى لم يقل رغبة ولا رهبة أمرؤ القيس بن حجر ، فإنه كان أصّحهم بادرة ، وأجودهم نادرة . »(٣)

المفاضلة بين الشعراء إذن ، أو الموازنة بينهم تقتضى ألّا تتجاوز الزمان ، والمكان ، والبيئة والظروف الاجتماعية والثقافية والنفسية ، لأن هذه العوامل لها آثارها القوية فى قوة الملكات وضعفها ، وقوة الشعر وضعفه ، كما أن لها آثارها فى خلق فنون شعرية

---

(١) تاريخ النقد الأدبى عند العرب : ٥٣٥ — ٥٥٤

(٢) نقد الشعر : ٥٦

(٣) المنهاج : ٣٧٦ — ٣٧٧

جديدة ، أتيحت لزمان ، ولم تتح لزمان آخر ، هذه العوامل قد تكون دافعة إلى تحدّر تيارات الأد ، ، وقد تكون دافعة إلى هدوءها وخمودها .

فالموازنة بين امرىء القيس والفرزدق مثلا فى الأدب العربى ، لاتكون تامة الجوانب لاختلاف العوامل السابقة بينهما ، ولأن الشعر وليد هذه العوامل مجتمعة ، وقد تنجح الموازنة بين شاعرين من عصرين مختلفين فى بعض وجوه الشبه ، لا فى جميع الحالات الشعرية التى تتهيأ لكل منهما ، وعلى النقد أن يراعى هذه الأعتبارات ، حتى لايجيء حكمه على الظواهر والتيارات النقدية قاصرا . حقيقة قد تكون هناك بعض الظواهر النقدية والأدبية يكفل لها تطور العصور سمة الاستمرارية ، كفكرة اللفظ والمعنى ، والذاتية والموضوعية ، والقدم والمعاصرة ، والطبع والصنعة ، والسرقات الشعرية ، والوزن والقافية ، إلا أن كل فكرة من هذه الأفكار تجد على جبينها مسحة العصور التى مرّت بها ، لم تظل واقفة مكانها ، ملتزمة طريقا واحد ، وإنما تعرضت لصراع الفكر البشرى حولها ، والتزوّد بزاد العصور المختلفة .

وكذلك الحال فى الدراسات المقارنة التى تعرض لموضوعات أو أعمال أدبيه ، تجمعها سمة مشتركة أو سمات فى أدبين عالميين أو أكثر ، لابد من مراعاة هذه الظروف من الزمان والمكان والبيئة وشتى الملابسات التى تعد مصدرا أساسيا من مصادر التأثير فى الأدب .

وعلى الجملة فقد استطاع حازم القرطاجنى أن يدل على نفسه من خلال منهاجه النقدى دلالة فيها جدّة وأصالة ، وموهبة وابداع ، فلم يكن مجرّد ناقل متأثر بالعصور النقدية التى سبقته ، والظواهر الأدبية عند العرب واليونان ، ولكنه كان فكرا نقديا ، أو كان نقدا فكريا فلسفيا يستمد زاده من ثقافة إنسانية عميقة ، لايزال لها صداها إلى اليوم فى عالم النقد والأدب .

والله أعلم

فتحى أحمد عامر

فهرس الموضوعات

٢ ـ الفصل الثانى من ص ٥٧ الى ص ١٠٠

منهج القاضى الجرجانى النقدى فى الوساطة منهج فنى نفسى ، إنسانى .

الجرجانى يؤكد قيمة انطبع كمصطلح نقدى ـ النقد لديه دراسة عميقة ـ الجرجانى يحذر من النظرة السطحية وانخداع الناقد بروعة الألفاظ ـ لا يقف عند معالم النقد النظرى وإنما يسوق أمثلة للنقد التحليلى ـ يريد بالأسلوب ما ارتفع عن الساقط السوقى ، وانحط عن البدوى الوحشى ـ الجرجانى يعنى بالأثر النفسى والإنسانى من خلال الأسلوب الشعرى ـ يتميز الجرجانى بالنظرة الإنسانية الواسعة ، كما يتميز بهدوء النفس ، وسماحة الطبع ـ يرجع كثير من اتجاهات الجرجانى النقدية إلى نظرته الإنسانية ـ موازنة بينه وبين الآمدى ـ صاحب الوساطة يختار النماذج التى أجمع على روعتها النقاد والأدباء ـ ينظر للعمل الأدبى ككل متجانس ، ولكنه لا يعود إليه بالشرح والتفسير ـ الشعر غير العلم ـ روح الشعر أو روح الفن عند الجرجانى ـ النقاد وحدهم هم الذين يستفتون فى صناعة الشعر ـ تأثر القاضى الجرجانى بمهنة القضاء التى تستلزم العدل ـ النظر إلى العمل الأدبى نظرة كلية ـ الناقد لا ينظر إلى العمل الأدبى نظرة عدائية ـ موضوعية الناقد ـ النظر فى العمل المنقود ـ دفاع بمقتضى هذه المقاييس النقدية عن المتنبى ـ موازنة بين قصيدة الحمى للمتنبى ، وقصيدة ابن المعذل ـ الجرجانى يحكمه مصطلح القبول والطلاوة ، والموازنة ، والمقايسة فى نقده ـ رفض الجرجانى التعصب للشعراء المتقدمين ـ الجودة هى المقياس النقدى الصحيح ـ نظرة ابن قتيبة حول هذا المعنى ـ أضاف كل عصر ثقافته وفكره وتجاربه الانسانية إلى المقاييس النقدية ـ الجرجانى والمقايسة ـ منطقة مالا يعلل ويتحاكم فيه إلى الطبع النقدى أوسع لدى الجرجانى منها عند الآمدى ـ الجرجانى يفيد من الآمدى ولا يشير إليه ـ

لكل ناقد شخصية مستقلة فى القرن الرابع الهجرى ـ القديم والجديد مستمدا جمالهما من القدم والجدة وحدهما ، وإنما استمداد من الروح الخالد الذى يتردد فى طبقات الانسانية ـ الدكتور طه حسين والمثل الأعلى فى الفن ـ تعليقنا على ما ذهب إليه ـ الأستاذ العقاد وآراء بعض النقاد الأجانب الذين خبروا النقد ـ النقد الصحيح عند العقاد هو الذى يفطن إلى شخصية المنقود ـ تعليقنا على النماذج التى ساقها الأستاذ العقاد ـ نقاد العرب يسبقون العقاد بما ذهب إليه ـ ما جاء على لسان الجاحظ حول هذا المعنى ـ تعليقنا ـ

الفصل الثالث : عيار الشعر لابن طباطبا : من ص ١٠١ ــ ١٢٧

ــ مصطلح الفهم الثاقب ، أو الفهم الناقد الذى يوحى بخصوصية النقد ، وخصوصية النقاد ــ مقارنة هذا الفهم بما ذهب إليه كل من الآمدى والجرجانى ــ ألحق ابن طباطبا حاسة الفهم الناقد ببقية الحواس الخمس ــ كل حاسة من حواس البدن إنما تتقبل ما طبعت عليه من الإحساس بالجمال ــ الكلام الذى يقبله الفهم الناقد عند ابن طباطبا ــ يقبل الفهم الناقد الكلام إذا كان منظوما ، متناسقا ، رائقا ، مستقيما .....

ــ ما وافق النفس اهتزت له ، واستراحت إليه ، وما خالفها قلقت له ، واستوحشت منه ــ المتعة المترتبة على الجمال فى الشعر ــ ابن طباطبا والنقاد الجماليون ــ ابن طباطبا يربط بين الغاية اللذية والغاية الأخلاقية ــ اثر الشعر الجميل أن يسل السخائم ، ويحلل العقد ــ ويسخى الشحيح ، ويشجع الجبان ــ صاحب عيار الشعر يعقد صلات نفسية طريفة بين أثر الشعر الحسن ، وبين مواقع الطعوم الخفية التركيب ، اللذيذة المذاق ــ ويطور فكرته الأساسية فى رؤية الفنون على أنها ردود أفعال حسية ــ

الصدق هو الموصل الجيد بين الكلام ونفوس المتلقين ــ مصطلح الصدق متفاوت الدلالة لديه ــ التزام ابن طباطبا بالحقيقة جار على قوة الخيال والتشخيص فى الشعر ــ الفهم الناقد لا يقبل إلا ما كان موافقا للحال التى يعد معناه لها ــ جميع الموافقات تخضع للصدق الفنىّ ــ ابن طباطبا يخالف المقولة المشهورة « أعذب الشعر أكذبه » ــ الرجل مولع بالمثل الأخلاقية عند العرب ــ يصوغ فكرته النقدية من واقع المجتمع العربى والاسلامى صياغة محددة بإطار الصدق ــ يلح إلحاحا شديدا حول سنن العرب وتقاليدها فى التعبير ــ مصطلح الصدق يكشف عن شخصية الأديب ــ رأى الدكتور زكى العشماوى حول الصدق فى الحقيقة الفنية ــ رأى ريتشاردز ــ نقد الدكتور مصطفى بدوى لما ذهب إليه ريتشاردز ــ ترجيحنا لنقد الدكتور بدوى ــ ما ذهب إليه ماثيوارنولد حول هذا المعنى ــ الحقيقة العقلية لها مكانتها فى فن الشعر ــ ابن طباطبا استطاع أن يربط بين الشعر والبيئة

الفصل الرابع : من ص ١٢٩ ــ ١٨٧

المنهج العقلي في النقد لقدامة بن جعفر :

قدامة قارىء ممتاز ــ إفادته من السابقين العرب ــ قدامة والثقافة اليونانية ــ بناء كتاب قدامة هيكل منطقي في نظر الدكتور مندور ــ الدكتور مندور يقارن بين قدامة وابن المعتز ــ رأينا فيما ذهب إليه الدكتور مندور ــ رأى الدكتور بدوى طبانة ــ المعانى كلها معرضة للشاعر ــ صلة الشعر بالأخلاق ــ الجمال الأسلوبى لكل من الشعر والنثر ــ نقد قدامة وأثره في الدراسات النقدية الحديثة ــ القاضي الجرجاني يدافع عن أبيات للمتنبي يظهر فيها وهن العقيدة ــ موازنة بين النقاد العرب في قضية الشعر والأخلاق ــ ابن طباطبا يؤكد مقوله « أعذب الشعر اصدقه » ــ قدامة يؤكد مقولة « أعذب الشعر أكذبه ــ الغلوّ في المعنى والاقتصار على الحد الوسط ــ الغلو والمثال الشعرى عند قدامة في نظر الدكتور الربيعي ــ عبد القاهر يرجع قضية الصدق والكذب إلى تخييل ــ عالم الخيال والتأمل عند رينيه وليك : الخيال عند كولردج ــ قدامة يفصل فصلا قويا بين الشعر والشاعر ولا ينظر للشعر من خلال صاحبه ــ الصياغة الشعرية وحدها هي المقياس النقدى ــ قدامة أسير ثقافته اليونانية ــ رأى الدكتور إحسان عباس ــ فكرة تجريد النقد الأدبي من المقاييس الأخلاقية عند قدامة صداها في النقد المعاصر ــ لا يزال أكثر النقاد على رأى قدامة ، ومنهم كروتشه ــ رأى موضوعى موفق للأستاذ احمد الشايب ــ نماذج من الغزل الحسّي والعذرى بيان آثارهما في بناء النفس وهدمها ــ الجمال الأسلوبى لكل من الشعر والنثر : ــ اقتباسنا لتجربة « وردزورث » و « كولريدج » في نظم سلسلة قصائد تقوم في طرف منها على أحداث وأشخاص مما وراء الطبيعة ، وعلى موضوعات منتزعة من الحياة العادية في الطرف الآخر ــ خلاصة وجهة نظر « وردزورث » وكولريدج » .

الفصل الخامس : من ص ١٨٩ الى ٢٥٨

المنهج النقدى التحليلي لعبد القاهر الجرجاني

عبد القاهر أول من فلسف نظرية النظم ، إلحاحه على تمكين فكرته من عقلي قارئه ــ يسوق كثيرا من الأمثلة ، ويحللها تحليلا أدبيا تذوقيا تبدو فيه أثر العلاقات بين الكلمات ــ وقوفه عند قوله تعالى : « وقيل يا أرض ابلعي ماءك ، ويا سماء أقلعي ... الخ ــ الألفاظ لا تتفاضل من حيث هى ألفاظ مجرّدة ــ الألفاظ لا

تثبت لها فضيلة ... إلا إذا كانت ملائمة فى معناها لمعنى اللفظة التى تليها — أمثلة — ملازمة عبد القاهر أبا الحسن محمد بن الحسن الفارسىّ ، ابن أخت أبى علىّ الفارسى ، وأخذه عنه — صاحب الدلائل يغفل بيانا عن أسرار الجمال التعبيرية ، لانشغاله الشديد بالعلاقات النحوية — العلاقة وثيقة بين النحو والنظم — الفضل والمزية إنما يكونان بحسب الموضع — وبحسب المعنى المراد ، والغرض المقصود — الارتباط الوثيق بين النحو والنظم يجىء على وجوه شتى — أمثلة —

عبد القاهر وثنائية اللفظ والمعنى — حملته على البديع المتكلف — الدكتور مندور ومنهج عبد القاهر اللغوى وصلته بمنهج دى سوسير — عبد القاهر لا يقف بالنحو عند الحكم فى الصحة والخطأ — بل يتجاوز ذلك إلى تعليل الجودة وعدمها — عبد القاهر مدين فى نظريته لمن سبقوه من أمثال الجاحظ ، والخطابى ، والباقلانى ، والقاضى أبو الحسن عبد الجبار الأسد آبادى — تأثر عبد القاهر بأبى الفتح عثمان بن جنى — مثال — الدكتور زكى نجيب محمود يشيد بطريقة بناء الألفاظ عند ابن جنى — قوة الصلة بين عبد القاهر وبرتراند رسل حول كمون المعنى فى طريقة الترتيب التى تنظم بها المفردات — الجرجانى غلبت عليه النزعة ، اللغوية النحوية ، ورسل غلبت عليه النزعة المنطقية الرياضية — الجملة أسبق إلى النفوس من التفصيل — عبد القاهر يؤكد علاقة العيون بالنفوس — علمية النقد لا تسلبه شيئا من خصائصه الفنية — صاحب الدلائل يدعو إلى الإضافة العلمية ، مهما قل حجمها ، ليعلو صرح الإنسانية العلمى — يثور فى وجه الكسالى الذين يقولون : لم يدع الأول للآخر شيئا — ما يقال لا بدّ أن يعلل فى نظر عبد القاهر — النقد الأدبى إنسانىّ فى جملته — مناقشة الدكتور زكى نجيب محمود فى فكرة المقارنة بين سوارين صاغهما صائغ من ذهب غفل ، فكيف يفاضل بين سوار منهما وسوار . نتسيب فكرة العلاقات من الأدب الإنسانى — الدكتور محمد زكى العشماوى يربط ربطا رائعا بين ما ذهب إليه « ريتشاردز » فى فلسفة البلاغة ، وبين ما ذهب إليه عبد القاهر حول قضية النظم ، وعلاقة الكلمات بعضها ببعض — ريتشاردز يكتب فى معنى المعنى ، وهو محور نظرية عبد القاهر فى صميمها —

الذوق عند عبد القاهر : ٢٥٩ ـــ ٣٣٣

يحمل عبد القاهر على مرضى المكابرة والمعاندة فى أمر النظم ـــ المرض فى هؤلاء ليس بالأمر الهين الذى يمكن معالجته فى يسر وسهولة ـــ المزايا الأسلوبية أمور خفية ، ومعان روحانية ـــ لابد من التهيئة لهذه المزايا ـــ الذوق الناقد لا يقف عند حدّ الطبع والقريحة ، ولكنه فى حاجة إلى العلم بإدراك العلاقات بين الكلمات ، وبين السبب والمسبب ، والعلة والمعلول ـــ الذوق دليل النقد ، ودليل الناقد ـــ أدعياء النقد لا يملكون شيئا من أدوات النقد أو مقاييسه ـــ كل من طريقى الفهم والذوق متعدد المراحل والدرجات ، ويتفاوت النقاد فى هذا التعدد ـــ أمثلة كثيرة يجلىّ بها عبد القاهر مقياسه النقدى التذوقى ـــ الذوق يؤكد فاعلية السياق ، وتمام الأداء ـــ الذوق لا يستقل بالتأثرية وحدها ، وإنما يضيف إليها تحديد الادراك ، وعمق الفهم ، وهندسة البناء ـــ دراسة مقارنة للذوق قبل عبد القاهر : الذوق عند ابن سلام ـــ الذوق عند الجاحظ هو الطبع والاستعداد ـــ الذوق عند الآمدى ـــ الذوق عند الجرجانى ـــ الشعر فى نظر ابن طباطبا ليس مجرد شيء يتذوق ، وإنما هو شيء ذو مذاق معقد مركب ـــ موقف تحليلى يظهر فيه اثر الذوق عند عبد القاهر : فى أبيات كثير عزة : ولما قضينا من منى كل حاجة ... ـــ هذه الأبيات عند ابن قتيبة ـــ عند ابن جنىّ ـــ عند ابى هلال العسكرى صاحب الصناعتين ـــ عند الباقلانى ـــ عند عبد القاهر ـــ عند ابن رشد ـــ عبد القاهر يستخلص كل قضاياه وأحكامه من العلاقات التى أمامه ، فالكل عنده يفسر الجزء ، والجزء عنده فى خدمة الكل ـــ الدكتور العشماوى يذهب إلى أن دراسة عبد القاهر لوحدة اللغة لم تكن دراسة كاملة تماما ، إذ قصّر فى مسألة الصوت والوزن والايقاع ـــ فلسفة العلاقات عند عبد القاهر شاملة لكل ما ينبض به التركيب ـــ الذوق عند العقاد ـــ الذوق عند ميخائيل نعيمة ـــ مقارنة بما ذهب إليه عبد القاهر ـــ فى الذوق الأدبى للأستاذ احمد الشايب ـــ الذوق يخضع لمؤثرات منها البيئة والزمان والمكان والتربية والشخصية الفردية والمزاج الخاص .

الذوق عند الدكتور طه حسين : نقد ما ذهب إليه عميد الأدب العربى فى الذوق ـــ ترجيحنا لرأى الدكتور مندور فى الكشف عن الذوق الفنى من خلال نظرية عبد القاهر فى النظم

حازم يحمل حملة شديدة على هؤلاء الذين فسدت طباعهم ، إذ يظنون أن الشعر لا يحتاج إلى أكثر من الطبع ، وأن بنيته لا تحتاج لأكثر من الوزن والتقفية ــ لابد للشعر من دربة ومران ــ المعانى الجمهورية هى المادة الأصلية للشعر ــ حازم يربط بين الشعر وبين الحياة الطبيعية أو حياة الحسن عامة ــ من المعانى المعروفة عند الجمهور مالا يحسن إيراده فى الشعر ــ من المعانى التى ليست بمعروفة عند الجمهور ما يستحسن إيراده فى الشعر ــ الغرض الأصلى للشعر هو التأثير فى النفوس وتحريكها ــ تركيب المعانى وتضاعفها ــ حازم لا يريد أن يترك جزئية من جزئيات عالم المعانى إلا ويعرض لها بالتفصيل والتقسيم والتدقيق ، ويخضعها إخضاعا مباشرا لمنطق أرسطو ــ

الطبع الفائق ، والفكر النافذ عند حازم يذكرنا بالفهم الناقد عند ابن طباطبا ــ المعرفة بجميع ما يحتاج إلى معرفته فى صناعة الشعر من حفظ الكلام والقوانين البلاغية يذكرنا بقدامة بن جعفر ــ تأثر بابن سينا فى تركيب المعانى ــ حازم ـيم البلاغة فهما يخرجها عن جزئيتها التى فهمها عليها السكاكى حتى أصبحت أقرب فى عصرنا إلى النقد الأدبى ــ

عوامل إبداع الشعر :

لابداع الشعر عوامل خارجية هى المهيئات والأدوات والبواعث ــ والعوامل الداخلية هى القوة الحافظة ، والقوة المائزة . والقوة الصانعة ــ منهج حازم قائم على الانتقاء والتنسيق والقياس .

المبانى ــ النظم صناعة آلتها الطبع ــ يذكر حازم قوى نفسية أخرى تصل بالشعر إلى القمة ، عددها عشر : حازم يوصى الشاعر أن يأخذ نفسه بوصية أبى تمام للبحترى ــ تفاوت طبقات الشعراء فى الاحسان حسبما تكون عليه أفكارهم من الاهتداء إلى ضروب الانتقالات ، وأنحاء الالتفاتات ــ القصائد منها بسيطة الأغراض ، ومنها مركبة ــ البدايات ــ النهايات ــ التخلص ــ

الابداع فى الاستهلال :

حازم واسع الباع ، غزير الاطلاع ، متمكن من مفهوم الشعر ــ صلة الابداع فى الاستهلال بالألفاظ وحدها ، والمعانى وحدها ، والنظم الذى يمزج بين الألفاظ والمعانى ، والأسلوب الذى يربط بين المعانى ، ويلائم بين الأفكار . نماذج يسوقها حازم ــ

أنحاء التخلصات :

موازنة بين ابن طباطبا وحازم في الابتداءات والتخلصات، بين قدامة وحازم ، حازم يتعمق في حالات النفس وتقلباتها ، إذ أن مصدر القصيدة نفسيّ في طباعه

الأسلوب :

طريق الجد وطريق الهزل ــ حازم يحدثنا حديثا طويلا حول أسلوب الشعر وما يتصل به ــ تقسيم للشعر من حيث أغراضه ــ صلة هذه التقسيمات بثقافة اليونان ــ الطرق الشعرية عند حازم تختلف بحسب اختلاف المنافع ، وبحسب اقتران الأحوال التى تكون للقائلين وللمقول فيهم ــ الواجب فى طريقة المدح ــ فى طريقة النسيب ــ فى طريقة الرثاء ــ فى طريقة الفخر ــ فى طريقة الهجاء ، فى طريقة التهانى حازم يقف وقفة طويلة أمام الأساليب الشعرية من حيث ملاءمتها للنفوس ، ومنافرتها له ــ

حازم يلتقى نفسيا وفكريا وأدبيا مع نقاد القرن الرابع فى وجوب الخصوصية للنقد ، والخصوصية للناقد ــ وجوه الخلاف والاتفاق بين حازم وعبد القاهر ــ حازم يتناول مشكلة اللفظ والمعنى متصلة بفكرة المحاكاة فى نظر الدكتور شكرى عياد ــ أما عبد القاهر فقد ربط اللفظ والمعنى فى الشعر ربطا محكما حين جعلها بمنزلة المادة والصورة ــ تعليقنا على هذا الرأى ، الدكتور جابر عصفور والمعانى الأول والثوانى بين حازم وعبد القاهر ــ تعليقنا ــ

فهرس المصادر والمراجع
مرتبة عناوينها حسب الحروف الهجائية

أولا : المراجع العربية :

(أ)

١ ــ الأدب السودانى وما يجب أن يكون عليه : حمزة الملك طنبل : بحث تحليلى فى الشعر : المجلس القومى لرعاية الآداب والفنون .

٢ ــ الأدب ومذاهبه : للدكتور محمد مندور ــ دار نهضة مصر للطبع والنشر ــ القاهرة

٣ ــ أسرار البلاغة : عبد القاهر الجرجانى : ط ٥ : رشيد رضا : ١٣٧٢ هـ

٤ ــ أشتات مجتمعات فى اللغة والأدب للاستاذ عباس محمود العقاد : دار المعارف بمصر : ١٩٦٣ م

٥ ــ أصول النقد الأدبى : للأستاذ احمد الشايب : ط ٣ النهضة المصرية

٦ ــ إعجاز القرآن للباقلانى : ط دار المعارف ــ تحقيق السيد صقر .

٧ ــ الإيضاح فى علوم البلاغة للخطيب القزوينى : تحقيق لجنة من أساتذة كلية اللغة العربية بالأزهر .

(ب)

٨ ــ البلاغة تطور وتاريخ : للدكتور شوقى ضيف : دار المعارف

٩ ــ البيان والتبيين للجاحظ : تحقيق الأستاذ عبد السلام هرون

(ت)

١٠ ــ تاريخ النقد الأدبى عند العرب : نقد الشعر من القرن الثانى حتى القرن الثامن للدكتور إحسان عباس : دار الثقافة ــ بيروت .

١١ ــ تاريخ النقد الأدبى عند العرب : من العصر الجاهلى إلى القرن الرابع الهجرى : الأستاذ طه احمد ابراهيم : دار الحكمة ــ بيروت .

١٢ ــ تاريخ النقد الأدبى والبلاغة ــ حتى القرن الرابع الهجرى : للدكتور محمد زغلول سلام . منشأة المعارف بالاسكندرية .

(جـ)

١٣ ــ جميل بثينة للأستاذ العقاد : ط الشعب .

(ح)

١٤ ــ حافظ وشوقى : للدكتور طه حسين : مكتبة الخانجى بمصر ، ومكتبة المثنى ببغداد ــ ١٩٦٥ م .

١٥ ــ حياة ابن الرومى كما تؤخذ من معارضة أخباره على شعره : للأستاذ العقاد : دار الكتاب العربى ــ بيروت .

١٦ ــ الحيوان للجاحظ / ط الحلبى ، وط دمشق : تحقيق وتقديم فوزى عطوى

(خ)

١٧ ــ الخصائص لابن جنّى : تحقيق محمد على النجار : دار الهدى للطباعة والنشر / بيروت

(د)

١٨ ــ دراسات فى نقد الأدب العربى : للدكتور بدوى طبانة ــ مكتبة الأنجلو المصرية

١٩ ــ دراسة فى مصادر الأدب : دكتور طاهر أحمد مكى : دار المعارف بمصر .

٢٠ ــ دلائل الاعجاز : لعبد القاهر الجرجانى : ط ٤ دار المنار بمصر ١٣٦٧ هـ تعليق رشيد رضا .

٢١ ــ دمية القصر للباخرزى .

٢٢ ــ ديوان بشار بن برد : تحقيق السيد بدر الدين العلوى : دار الثقافة ــ بيروت ــ

(س)

٢٣ ــ ساعات بين الكتب للاستاذ العقاد : ط ٤ ــ النهضة المصرية

(ش)

٢٤ ــ شذرات الذهب لابن العماد الحنبلى ــ المكتب التجارى للطباعة والنشر ــ بيروت

٢٥ ــ شرح ديوان المتنبى للبرقوق .. دار الكتاب العربى ــ بيروت

٢٦ ــ شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى للعقاد : ط ٢ / مكتبة النهضة المصرية

٢٧ ــ الشعر والشعراء لابن قتيبة : تحقيق احمد محمد شاكر : دار المعارف ١٩٦٦ م

(ص)

٢٨ ــ الصناعتين : الكتابة والشعر : لأبى هلال العسكرى : تحقيق على محمد البجاوى ومحمد أبو الفضل ابراهيم : عيسى البابى الحلبى .

(ط)

٢٩ ــ طبقات فحول الشعراء لابن سلام : تحقيق محمود محمد شاكر :

٣٠ ــ طبقات الشافعية للسبكى .

(ع)

٣١ ــ عبد القاهر الجرجانى : بلاغته ونقده : دكتور احمد مطلوب : الناشر وكالة المطبوعات بالكويت .

٣٢ ــ العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده : تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد . المكتبة التجارية الكبرى .

٣٣ ــ عيار الشعر لمحمد بن طباطبا العلوى : دراسة وتحقيق الدكتور محمد زغلول سلام منشأة المعارف بالاسكندرية .

(غ)

٣٤ ــ الغربال : لميخائيل نعيمة : مؤسسة نوفل . بيروت : ط ١٢ ــ ١٩٨١ م

(ف)

٣٥ ــ فصول فى الأدب والنقد : دكتور طه حسين .

٣٦ ــ فكرة النظم بين وجوه الإعجاز فى القرآن : ط المجلس الأعلى للشئون الاسلامية ١٣٩٥ هـ ــ ١٩٧٥ م

٣٧ ــ فى الأدب الحديث : للاستاذ عمر الدسوقى : دار الفكر العربى

٣٨ ــ فى الأدب والنقد : للدكتور محمد مندور : ط ١ لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٣٦٨ هـ ــ ١٩٤٩ م .

٣٩ ــ فى علم النفس : الأستاذ حامد عبد القادر

٤٠ ــ فى الميزان الجديد : للدكتور محمد مندور : دار نهضة مصر للطبع والنشر ــ القاهرة

(ق)

٤١ ــ القاموس المحيط للفيروز أبادى

٤٢ ــ القاضى الجرجانى : دكتور احمد احمد بدوى : دار المعارف : ١٩٦٤ م

٤٣ ــ قدامة بن جعفر والنقد الأدبى : للدكتور بدوى طبانة : الانجلو المصرية

٤٤ ــ قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث : دكتور محمد زكى العشماوى : ط ٣ ١٩٧٨ : الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ فرع الاسكندرية

(م)

٤٥ ــ مذاهب النقد وقضاياه : دكتور عبد الرحمن عثمان : ط ١ ــ ١٣٩٥ هـ ــ ١٩٧٥ م

٤٦ ــ مفهوم الشعر : دراسة فى التراث النقدى : دكتور جابر عصفور ــ دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة .

٤٧ ــ مقدمة لدراسة بلاغة العرب للأستاذ احمد ضيف .

٤٨ ــ المعقول واللامعقول فى تراثنا النقدى : دكتور زكى نجيب محمود : دار الشروق

٤٩ ــ معجم الأدباء لياقوت .

٥٠ ــ المغنى فى ابواب التوحيد والعدل : جـ ١٦ وزارة الثقافة : تحقيق الاستاذ أمين الخولى

٥١ ــ منهاج البلغاء وسراج الأدباء : تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة : تونس ١٩٦٦ م

٥٢ ــ الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري : تحقيق السيد احمد صقر : ط ٢ دار المعارف ١٣٩٢ هـ ــ ١٩٧٢ م

٥٣ ــ الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء : للمرزباني : جمعية نشر الكتب العربية بالقاهرة ــ ١٣٤٣ هـ .

(ن)

٥٤ ــ نزهة الالباء في طبقات الأدباء لابن الانبارى : تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم دار نهضة مصر للطبع والنشر

٥٥ ــ نصوص من النقد العربي : للدكتور محمود الربيعي : ط دار المعارف

٥٦ ــ نظرية عبد القاهر في النظم . للدكتور درويش الجندى

٥٧ ــ النقد الأدبي للاستاذ احمد امين ــ مكتبة النهضة المصرية

٥٨ ــ النقد الأدبي الحديث : للدكتور محمد غنيمي هلال : دار الثقافة ــ بيروت

٥٩ ــ النقد العربي للدكتورين عبد المنعم تليمة ، وعبد الحكيم راضي : ١٩٨٤ م دار الثقافة للنشر والتوزيع .

٦٠ ــ نقد الشعر لقدامة بن جعفر : تحقيق وتعليق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي : ط ١ مكتبة الكليات الأزهرية .

٦١ ــ النقد المنهجي عند العرب : للدكتور مندور ــ دار نهضة مصر للطبع والنشر .

٦٢ ــ من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده : للأستاذ محمد خلف الله احمد

٦٣ ــ الوساطة بين المتنبي وخصومه : تحقيق وشرح محمد أبو الفضل ابراهيم وعلى البجاوى ط ٤ ــ عيسى البابي الحلبي .

ثانيا : كتب مترجمة :

٦٤ ــ حاضر النقد الأدبي : ترجمة الدكتور محمود الربيعي : دار المعارف

٦٥ ــ فن الشعر لأرسطو طاليس : ترجمة وتحقيق الدكتور عبد الرحمن بدوى

٦٦ ــ كتاب ارسطو طاليس فى الشعر : تحقيق وترجمة الدكتور شكرى عياد ــ دار الحكمة للطباعة والنشر ١٣٨٧ هـ ــ ١٩٦٧ م

٦٧ ــ مبادىء النقد الأدبي ــ ريتشاردز . ترجمة وتقديم الدكتور مصطفى بدوى ط وزارة الثقافة والإرشاد القومي .

٦٨ ــ منهج البحث فى الأدب واللغة . لانسون ــ ترجمة الدكتور محمد مندور دار العلم للملايين ــ بيروت

٦٩ ــ نظرية الأدب : رينيه وليك واوستن وارين : ترجمة محيى الدين صبحى ــ المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بدمشق .

ثالثا : مراجع أجنبية :

٧٠ ــ Geaffrey Leech Semantics Penguin Book Ltd, 1974

٧١ ــ I.A. Richards Principles Criticism London. 1928

٧٢ ــ Rene Wellek and Austin Warren Theory of Literature. Penguin Book 1949

٧٣ ــ S.T. Coleridge on the Imagination from chap. XIII. Biographia Literaria 1817

٧٤ ــ S.T. Coleridge « Words Worth » Theory of Diction. From Biographia, Chapter 17 1817. Reprinted in English critical Essays Anglo Egyptian . Book shop Cairo. 1974.

رقم الايداع ٨٥/٤٤٥٨
الترقيم الدولى ٠ ـ ٢٠٧ ـ ١٠٣ ـ ٩٧٧ ISBN